http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/108929?show=full

"Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías": Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980

Mostrar el registro sencillo del ítem

Profesor Guia	dc.contributor.advisor	Araya Espinoza, Alejandra	es_CL
Autor(es)	dc.contributor.author	Antivilo Peña, Julia	es_CL
Editor	dc.contributor.editor	Facultad de Filosofía y Humanidades	es_CL
Editor	dc.contributor.editor	Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos	es_CL
Fecha ingreso	dc.date.accessioned	2012-09-12T18:50:57Z	
Fecha disponible	dc.date.available	2012-09-12T18:50:57Z	
Año publicación	dc.date.issued	2006	es_CL
URI	dc.identifier.uri	http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/antivilo_j/html/index-frames.html	es_CL
URI	dc.identifier.uri	http://tesis.uchile.cl/handle/2250/108929	
Resumen	dc.description.abstract	El lugar inicial de esta investigación comenzó lejos pero cerca de los resultados que se presentan en este escrito. Cerca, pues la producción visual y experiencia de las artistas feministas pretendían ser parte de la argumentación que respaldase el trabajo entorno a la construcción de una metonimia que habla del cinturón de castidad como una prótesis de censura y autocensura en las mentalidades de las mujeres latinoamericanas. Y lejos, ya que ese punto de partida, fue rechazado como proyecto de tesis y espera en tintero para un futuro doctorado. Finalmente, el cambio de tema significó dar vuelta lo que pensaba ser la justificación a la propuesta teórica estética y visual que desarrollamos hoy con el colectivo de arte Malignas Influencias , integrado por la fotógrafa Zaida González, la escultora Jessica Torres y la bailarina y coreógrafa Paula Moraga.	es_CL
Idioma	dc.language.iso	es	es_CL
Editor	dc.publisher	Universidad de Chile	es_CL

Editor	dc.publisher	Programa Cybertesis	es_CL
Derechos	dc.rights	Antivilo Peña, Julia	es_CL
Tema	dc.subject	Estudios Culturales	es_CL
Tema	dc.subject	FEMINISMO Y ARTE-AMERICA LATINA	es_CL
Título	dc.title	“Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías”: Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980	es_CL
Tipo	dc.type	Tesis	es_CL

Archivos vinculados

Archivos	**Tamaño**	**Formato**	**Ver**
index_7936.html	151bytes	HTML	http://www.tesis.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108929/index_7936.html?sequence=1



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

“Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías”

Arte feminista latinoamericano. México.1970-1980

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Alumna:

Julia Antivilo Peña

Profesora guía:
Alejandra Araya Espinoza

Profesoras/es Informantes:
Olga Grau
Horst Nitschack

Santiago, 2006

Tesis publicada en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2006/antivilo_j/html/index-frames.html

ÍNDICE

Agradecimientos

A la Fundación Tokio, a través de la beca Sylff (Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund) por confiar en mí y financiar los dos años de este magíster, además de la investigación de esta tesis en México, por medio de un Programa de Movilidad con El Colegio de México.

A Mónica Mayer por abrirme su casa y sus contactos para conocer más de las artistas feministas mexicanas.

A Paula Moraga por recibirme en su casa y compartir conmigo mis tristezas y alegrías en México.

A mi familia por su amor y apoyo de siempre en todos mis proyectos, en especial a Rubén Castillo, por caminar conmigo desde 1995.

A Alicia Salomone por incitarme a seguir estudiando e ingresar al Magíster en Estudios Latinoamericanos.

A las viejas y nuevas amigas Francia Jamett, Dora Barrancos, Carla Rivera, Alejandra Araya, Marcia Quirilao, Lorena Méndez, Eloísa Vega y Paula Olivares por sus consejos y concienzudos aportes y críticas constructivas.

INTRODUCCIÓN

“¿Do women have to be naked to get
Into the Metropolitan Museum?
Less than 5% of the artist in the Modern Art
Sections are women, but 85% of the nudes are female”.
Guerrilla Girls, 1989.

“La decisión de ponerle al grupo Polvo de Gallina Negra,
que es un remedio para el mal de ojo,
fue sencilla: considerábamos que en este mundo es difícil ser artista
y más peliagudo ser mujer artista y tremendo tratar de ser artista feminista,
por lo que pensamos que sería sabio protegernos”.
Mónica Mayer, 2004.

El lugar inicial de esta investigación comenzó lejos pero cerca de los resultados que se presentan en este escrito. Cerca, pues la producción visual y experiencia de las artistas feministas pretendían ser parte de la argumentación que respaldase el trabajo en torno a la construcción de una metonimia que habla del cinturón de castidad como una prótesis de censura y autocensura en las mentalidades de las mujeres latinoamericanas. Y lejos, ya que ese punto de partida, fue rechazado como proyecto de tesis y espera en tintero para un futuro doctorado. Finalmente, el cambio de tema significó dar vuelta lo que pensaba ser la justificación a la propuesta teórica estética y visual que desarrollamos hoy con el colectivo de arte *Malignas Influencias* [1], integrado por la fotógrafa Zaida González, la escultora Jessica Torres y la bailarina y coreógrafa Paula Moraga.

La investigación sobre las artistas feministas latinoamericanas tuvo un pie de inicio con la finalización de mi último semestre. A partir de los trabajos finales para las tres asignaturas que tomé: *Historia de las Mentalidades e Historia Cultural* que dictó la profesora, y guía de esta tesis, Alejandra Araya, el curso *Teoría Feminista, Investigación y Metodología con Perspectiva de Género* que brindó Dora Barrancos y *Estudios Culturales* con Alicia Salomone. Realicé tres ensayos que tenían como tema central: la producción artística visual feminista, pero desarrollando las tres líneas teóricas diferentes que cada curso proponía.

Los resultados de ese primer acercamiento al tema central me sirvieron de base desde donde comenzar esta investigación. La que, a través de esta tesis, pretende conocer y analizar la producción feminista dentro de las artes visuales entre las décadas de 1970 y 1980, profundizando en la experiencia de las artistas visuales feministas latinoamericanas, especialmente el caso de las mexicanas.

El primer objetivo que se planteó para el capítulo inicial fue conocer las condiciones históricas, políticas, sociales y culturales en que se enmarcó la producción de las artistas visuales feministas. Para ello, nos servimos de la Historia Cultural y de los Estudios Culturales para la comprensión del arte feminista como un nuevo objeto político y cultural que emerge en la década del 70'. Otro objetivo que nos propusimos fue lograr una comprensión de la práctica artística feminista, de sus significados y de los efectos sociales y culturales. También nos interesó identificar al arte feminista como una expresión de un arte político y vanguardista para la época. Y para ello, nos embarcamos en definir qué es o cómo podemos caracterizar al arte feminista.

En el segundo capítulo nos centramos en el análisis de la principal característica que une al arte feminista, su relación con el cuerpo, medio de representación de las experiencias como mujeres, artistas y feministas. Específicamente, nos interesó conocer los antecedentes de arte feminista y su relación con el tópico del cuerpo. Además de analizar como las artistas en su producción política estética visual transforman la premisa *"lo personal es político"* en "*el cuerpo es político*". Asimismo, conocer cómo materializan, las artistas en la producción de arte feminista, los repertorios simbólicos de la representación y la resignificación del cuerpo de las mujeres.

El tercer y último capítulo, en general, busca analizar la producción de arte feminista latinoamericano, especialmente el caso de las artistas mexicanas, con el fin de diferenciarlo de la producción de sus colegas europeas y norteamericanas. Para ello, nos propusimos exponer, a modo de catastro comentado, a las artistas y sus obras y caracterizar los principales eventos artísticos, político y culturales, colectivos e interdisciplinarios, de las artistas mexicanas.

Las hipótesis que mueven este estudio son dos. La primera es que las feministas entraron a la historia del arte en la convulsionada década del 70', pero como no estaban interesadas únicamente en la estética sino en la situación de las mujeres latinoamericanas en la sociedad y en la historia, sus propuestas siempre tuvieron un sentido de militancia política y lo hicieron a partir del cuerpo, objeto cultural patriarcal que -al igual que sus colegas europeas y estadounidenses- pretendían deconstruir con el fin de subvertir políticamente el orden social y cultural que ha actuado sobre las mujeres a lo largo de la Historia.

La segunda hipótesis es que, si bien, la producción cultural femenina ha sido desvalorada por la mirada androcéntrica en todos los campos de la cultura, las artistas feministas en América Latina –al igual que sus colegas europeas y estadounidenses- incluyen una revaloración de la cultura popular a través del rescate de las artes tradicionales, o mal denominadas artesanías o *arte popular*. Pero, para las artistas latinoamericanas esta relación se vincula directamente con la revaloración de la ritualidad del mundo popular, representaciones que celebraron en sus obras, desde lo más solemne y sagrado hasta lo más

profano e irreverente para tratar las ceremonias o rituales de la cultura popular latinoamericana.

Aspectos teóricos y metodológicos

Este estudio constituye una investigación cualitativa y exploratoria. Los enfoques teóricos desde donde trabajamos los diferentes capítulos fueron la Historia Cultural, especialmente de su vertiente de la Historia Intelectual y la del Cuerpo, sirviéndonos también de la Sociología del Cuerpo y de los Estudios Culturales y, como una vertiente teórica transversal, la Teoría Crítica Feminista desde el Arte y la Historia del Arte Feminista. Además, nos servimos metodológicamente de la Narratividad.

Los Estudios Culturales al ocuparse de las correspondencias entre obras y estructura social y de la relación entre proceso artístico y sociedad, nos ofrecía las herramientas para una revisión de nuestro objeto de análisis, la producción de arte feminsta, permitiéndonos explorar desde un prisma multidisciplinario que hace del arte un espacio de articulación política y social. En América Latina los Estudios Culturales tienen voz autorizada en Néstor García Canclini. Este sociólogo y testigo de época ha señalado en sus estudios referentes a la relación entre arte y sociedad -justamente para la década del 70' donde nos enmarcamos- que el arte sobrepasa la cuestión estética, por ello, es importante conocerla desde su contexto social y cultural como parte de la producción simbólica de una época [2]. Además nos invita al análisis desde una coyuntura inter y transdisciplinaria, para "ver cómo pueden articularse discursos de diferentes ciencias sociales y sus metodologías en una concepción global" [3]. Los Estudios Culturales constituyen una puerta que permite la conversación entre disciplinas, viene hacer una apuesta como disciplina, sin serlo, a la indisciplina [4], pues van de una disciplina a otra y de una metodología a otra, en función de sus propios intereses y motivaciones. También son una suerte de concepto colectivo para significar empeños intelectuales diversos y con frecuencia enfrentados que abordan numerosas cuestiones y que abarcan posturas teóricas y políticas distintas. Los estudios culturales también nos permitieron examinar a las prácticas culturales y de su relación con el poder.

El objetivo constante, de los Estudios Culturales, es exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales. Asimismo, no son simplemente el estudio de la cultura como si ésta fuera una entidad independiente, separada de su contexto social o político, sino que se empeñan en comprender a la cultura en toda su complejidad de formas y analizar el contexto político y social en el que se manifiesta. Para los estudios culturales la cultura realiza dos funciones; una es ser objeto de estudio y espacio en que se ubican la crítica y la acción política, con ello se proponen una mirada intelectual y pragmática. Por otra parte, intentan exponer y conciliar la división del conocimiento, a fin de superar la división entre las formas de conocimiento tácito, o sea, el conocimiento intuitivo basado en las culturas locales y lo llamado como lo objetivo visto como lo universal. Los estudios culturales dan por sentada la existencia de una identidad e interés comunes entre el conocedor y lo conocido, entre el

observador y lo observado. Finalmente, esta perspectiva teórica compromete una evaluación moral de la sociedad moderna y con una línea radical de su acción política crítica. De este modo, se proponen comprender y cambiar las estructuras de dominación [5].

Por su parte, la mirada de la Historia Cultural nos sugiere el análisis de la sociedad como una representación de lo colectivo, es decir, que las relaciones económicas, políticas y sociales, etc., se organizan de acuerdo a esquemas de percepción y apreciación construidos por los mismos sujetos sociales, para lo cual el recoger y/o leer fuentes documentales como obras de arte, textos literarios, entre otras manifestaciones, entendiéndolas como objetos culturales enriquecen el conocimiento histórico pues incorporan al análisis elementos del entramado social como tensiones y rupturas [6]. Dentro de la Historia Cultural trabajamos desde las vertientes de la Historia Intelectual, con el fin de reconocer a las artistas feministas como intelectuales de vanguardia.

También desde la Historia del Cuerpo, pues el cuerpo, que somos y tenemos, como reducto modelado por la visión patriarcal es el soporte y herramienta de las producciones y prácticas artísticas feministas y desde allí es reconstruido y resignificado. Para las artistas el cuerpo de las mujeres es el lugar en que se ha materializado la opresión femenina. Por tal razón, para este estudio la historia de cuerpo nos es útil para entender el trabajo artístico de las feministas. A partir de que el cuerpo es la materia prima desde donde plantean las tensiones y rupturas de las propuestas artísticas feministas.

Este tópico históricamente se nos presenta como una falsa evidencia que habla de la corporeidad no solo como lo material que habitamos sino también el cómo lo habitamos culturalmente. Para las mujeres ha funcionado como un dispositivo de símbolos y objeto de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente con respecto a las mujeres. Para entender este fenómeno social y cultural trabajamos con la noción de sociología del cuerpo que nos entrega David Le Breton que propone realizar un inventario y comprensión de las lógicas sociales y culturales que caminan junto al espesor y los movimientos de la existencia humana [7].

La Teoría Crítica Feminista la utilizamos transversalmente, a lo largo de los tres capítulos, para demostrar que el arte feminista es una forma de expresión que tiene un impacto político y cultural. La práctica artística de las mujeres a través de la creación de arte y de los significados de sus artefactos y/o acciones buscan un tener papel bien determinado dentro de nuestra cultura. Esta perspectiva teórica ha permitido trabajar en torno al reconocimiento de la discriminación sistemática que existe contra las mujeres en el mundo del arte. Algunos críticos han insistido que *el buen arte no tiene sexo*, pero están eludiendo el debate de los mecanismos sociales y de la realidad del mundo, no sólo del arte.

Según la crítica y teórica del arte feminista Katy Deepwell, el feminismo durante la década del 70 resurgía definiéndose mediante estrategias políticas puestas de manifiesto en una serie de prácticas caracterizadas por intensos debates sobre la representación y por una crítica de la modernidad más que por la asociación de las mujeres para exponer sus obras, apoyar y fomentar recíprocamente sus actividades o protestar contra la discriminación en el mundo del arte [8]. Esta realidad es válida principalmente para el arte feminista europeo y norteamericano pues en América Latina se conjugan ambos procesos, o sea, las feministas se enfrentan a los debates de la representación de las mujeres, a la crítica de la modernidad y a la necesidad de juntarse para exponer y trabajar colectivamente todas estas inquietudes llegando hasta montar talleres, espectaculares muestras y acciones de arte, además de integrar marchas del movimiento feminista.

Al igual que los Estudios Culturales, la teoría feminista nos “ofrece la posibilidad de una transdisciplinariedad sincrética e integradora que supone un reto en las relaciones de poder en la sociedad, condicionadas por el género y la raza, y la vulnerabilidad de las mujeres dentro de estas disposiciones. La revisión y recreación de nuestras formas y relaciones sociales/culturales requiere tanto una poética como una política, y la estética es esencial para ambas” [9]. Es así como el feminismo debilita las fronteras y demarcaciones tradicionales, incluyendo las fronteras entre la estética, la ética, la política y hasta la terapéutica y las fronteras sociales como por ejemplo lo privado o lo público.

Desde el arte, el feminismo constituye un desafío para las obras de las mujeres en una cultura que continúa devaluándolas, denigrándolas e ignorándolas. Así, el feminismo se llega a constituir como el instrumento mediante el cual “las mujeres pueden dotarse de poder, asumir el derecho de nombrar y describir sus perspectivas y tomar parte en una serie abierta, autoreflexiva y en el desarrollo de debates acerca de lo que significa ser mujeres (en plural) en una cultura patriarcal” [10].

La crítica feminista desde el arte no pretende erigir la idea de una sensibilidad femenina como una especie de unidad mística presente en todas las mujeres, a pesar de que insista mucho en la interacción entre las obras producidas por mujeres, pues esa idea ha sido la fundamentación misógina que han utilizado algunos teóricos del arte para hacer la diferencia en la producción artística femenina. La crítica feminista sitúa los textos sobre las mujeres artistas en el centro de sus actividades. Ve su papel como información al público, incluso como educación o ilustración sobre las obras de las mujeres o los logros feministas [11]. Con todo, la crítica feminista de arte debe entenderse como una invitación al diálogo, no solamente entre el espectador y la obra, sino específicamente sobre el planteamiento de cuestiones relativas a la manera en que los temas e ideas sociales y políticas son tratados a través de las obras de arte concretas, acontecimientos y representaciones de las mujeres.

La teoría crítica feminista desde el arte ha dado frutos relevantes para el conocimiento. Una prueba de ello es la historia del arte feminista que como disciplina ha demostrado que hay

otros parámetros para hacer evaluaciones históricas y emitir juicios críticos del arte realizado por mujeres, y por hombres, sin necesidad de recurrir a las herramientas de análisis androcéntrico que habían sido usadas tradicionalmente, las cuales como ya se ha visto, establecían una diferencia entre el arte hecho por varones, y aquel producido por mujeres, sustentada en criterios biológicos. Linda Nochlin en 1971 abrió la pregunta *Why have there been no greast women artists?* [12], con la que constituyó un hito, pasando a ser uno de los escritos pioneros de la historia de arte feminista. En este trabajo demostró el androcentrismo con que se escribía la historia del arte, afirmando que la ausencia de la producción artística de mujeres no se debía a que las mujeres careciesen por naturaleza de talento artístico sino que a lo largo de la Historia han sido los factores sociales e institucionales los responsables de que tal talento fuese frenado, además del franco silenciamiento. Nochlin reflexiona, he invitaba hacerlo, respecto a la situación de desigualdad e injusticia para las artistas, señalando que el sistema patriarcal va más allá de la discriminación por género, sino también es válido para las clases sociales y la raza, diciendo que "como sabemos, las cosas como son y como han sido, en las artes como en cientos de otras áreas, son ridículamente opresivas y desalentadoras para toda aquella persona que, las mujeres incluidas, no haya tenido la fortuna de nacer blanca, preferiblemente de clase media y, por encima de todo, masculina" [13] .

Nochlin y otras abrieron las páginas para escribir la historia de arte feminista que acuñó importantes trabajos como los de Laura Mulvey y Griselda Pollock en la década del 80'. El historia del arte feminista desbarató las categorías de genio y artista demostrando que en tales conceptos se podía ver el sexismo caracterizaba la historia del arte.

El arte históricamente ha contribuido a la construcción de un sistema discriminatorio en términos sociales y culturales, cuestión que ha constatado la historia del arte feminista, lo cual no quiere decir que la teoría en la que descansa la historia de arte feminista sea una mirada acabada y dogmática, ya que, ha sido capaz de incluir en su mirada otros sistemas discriminatorios, como por ejemplo, la que cae sobre el *arte popular*, lo cual forma parte de una conciencia feminista que identifica en la opresión, no solo las problemáticas que nos aquejan a nosotras; las mujeres, sino que incorpora también situaciones que van en desmedro del trabajo de los hombres.

Metodológicamente nos hemos planteado esta tesis como una investigación cualitativa y exploratoria, debido al escaso material bibliográfico sobre la producción artística feminista en general y en específico de la latinoamericana. A pesar de ello registramos varios fuentes secundarias entre las que destacamos *Art and Feminism* de Helena Reckitt y Peggy Phelan [14] que compilan una extensa lista de artistas, sus obras y teóricas feministas, principalmente europeas y norteamericanas. Además publican extractos de los principales textos de crítica, teoría e historia del arte feminista.

También se distingue la pluma, en primera persona, del libro *Rosa Chillante. Mujeres y Performance en México* [15] de Mónica Mayer, en el cual sintetiza en parte su trayectoria como performancera y de varias otras artistas feministas mexicanas.

Además se consultó catálogos de muestras individuales y colectivas de las artistas que se mencionan, y libros que muestran una panorámica general del escenario artístico latinoamericano, como *Ser y Ver. Mujeres en las artes visuales* de Raquel Tibol [16] o *Espejos que dejan ver. Mujeres en las Artes Visuales Latinoamericanas* que compilan María Elvira Iriarte y Eliana Ortega [17]. Sin embargo, este último prioriza en su estudio el trabajo de artistas de la década del 90, principalmente.

Otra forma de recolectar la información sobre las artistas feministas, especialmente de las mexicanas fue el contacto personal. Realicé una pasantía de investigación en Ciudad de México, en mi estancia de tres meses, sólo me fue posible -por diversas circunstancias que estaban fuera de mi alcance- contactar a algunas artistas y fijar un encuentro con todas ellas, pues el tiempo ya no me permitía entrevistarlas a cada una por separado. De una lista de alrededor de 30 nombres de artistas feministas, logré el contacto con 12, de las que asistieron a la reunión sólo ocho.

Para escucharlas y ver cómo se contaban, cómo nos hablasen de ellas, a través de sus obras (catálogos) o para visualizar como cuentan sobre de sus pares, de sus obras, de su tiempo y de los espacios físicos y culturales de las décadas del 70' y 80' requerimos de la narratividad como una herramienta metodológica. Según F. Michel Connelly y D. Jean Clandinin [18], es igualmente correcto hablar de investigación sobre la narrativa o de investigación narrativa. Para ellos, la narrativa es tanto el fenómeno que se investiga como el método de investigación: "Narrativa es el nombre de esa cualidad que estructura la experiencia que va a ser estudiada, y es también el nombre de los patrones de investigación que van a ser utilizados para su estudio" [19]. Así conceptualmente podemos utilizar *historia* o *relato* para hablar del fenómeno y *narrativa* para la investigación. Por lo tanto, podemos decir que la gente, naturalmente, lleva vidas *relatadas* y cuenta las historias de esas vidas. Las y los investigadores podemos ver en la narratividad una perspectiva teórica y metodológica que sirve para describir las vidas, recoger y contar historias sobre ellas, y escribir relatos de la experiencia. "Quizás porqué está focalizada sobre la experiencia humana, quizás porque es una estructura fundamental de la experiencia humana vivida, y quizás porque tiene una cualidad holística, la narrativa ocupa un lugar importante en muchas disciplinas" [20]. Por ello, su estudio es apropiado en muchas áreas del conocimiento tales como la teoría literaria, la historia, la antropología, el arte, la filosofía, la psicología, la educación, entre otras. Con todo, la narratividad la situamos en una matriz de investigación cualitativa puesto que está basada en la experiencia vivida y en las cualidades de la vida.

La experiencia es un concepto decisivo para la teoría feminista y también lo es para la narratividad. Ambos pueden partir de la premisa que para los hombres y las mujeres, las formas diferenciadas de la subjetividad, tienen una especificidad que implica modos diferentes de experiencias. Para el caso especial de las mujeres "significa recomenzar desde la existencia real de las mujeres, y en primer lugar de lo que significa para ellas ser mujeres, es decir, de cómo se construye, en los discursos y en la conciencia, una identidad sexuada" [21]. A partir de la especificidad de las experiencias de las mujeres hemos comenzado a tomar la palabra para hablar de nosotras mismas en primera persona. "La reflexión sobre lo individual que parece caracterizar a la investigación de las mujeres se configura ante todo como forma de conocimiento, de un saber no abstracto ligado a la subjetividad y a la experiencia y que, como tal, implica también una transformación en relación con el lenguaje y la palabra" [22].

Así vemos que el concepto de experiencia es importante para el feminismo ya que sirve como una herramienta para trabajar temas centrales que han sacado a la luz las teóricas feministas, como subjetividad, o el cuerpo, la sexualidad y la práctica política feminista.

Finalmente, esta investigación exploratoria recogió la experiencia de las mujeres artistas feministas mexicanas a través de sus obras y sus propios relatos. La reunión programada con las artistas se llamó *Tertulia Aquelarre,* fue la opción que encontré debido al escaso tiempo que tenía para recoger los relatos de las artistas. Esta estrategia la realicé con la experiencia de años de militancia en el feminismo, dentro del colectivo feminista autónomo *Las Clorindas.* Los *Aquelarres* [23], fueron la forma de trabajo de dicho colectivo, constituían tertulias integradas por ponencias, conversaciones, danza, *delicatessen* para degustar, performance, música y rituales ceremoniales en una espacio adornado para la temática que inspiraba a la reunión.

El sábado 7 de enero del 2006, en Ciudad de México, D. F., organizamos el encuentro o *Tertulia Aquelarre*, el tema que convocó fue *Arte Feminista 1970-1990.* Mónica Mayer [24], a quien había contactado por correo electrónico desde Santiago, fue la principal fuente para conseguir los teléfonos y correos electrónicos de las demás artistas. Las asistentes al evento fueron Mónica Mayer, Ana Victoria Jiménez, Yan María Castro, Noemí Ramírez, Yolanda Andrade, Carla Rippey y Rosa Ramírez. Lourdes Grobet, no pudo asistir ese día a la reunión, pero el día 13 de enero, nos visitó en casa y grabamos la charla que tuvimos por largas horas. La estructura que tuvo la *Tertulia Aquelarre* se dividió en dos momentos. El primero fue la presentación de cada una. La que comencé interviniendo yo para dar la bienvenida, señalando quién era, explicando el porqué de la reunión y cómo se me ocurrió la actividad. Posteriormente di la palabra para que las asistentes se presentaran. Una a una se refirieron a sus vidas y trabajos interrelacionando sus relatos con el de las otras, pues todas se conocían y habían realizado cosas en común.

La segunda parte de la reunión la realizamos compartiendo en la mesa un vituperio y eligiendo un alfajor -envuelto en papel de china o de volantín- que contenía en el interior del envoltorio un concepto, el que debían relacionar con su obra o con la de otras. Así tras la elección se habló de violencia, indisciplina, narrativa, de las maestros/as, de autobiografía, cuerpo y experiencia, entre otros, que se tocaron transversalmente como feminismo. La *Tertulia Aquelarre* fue grabada con el fin de editar, en el futuro, un video de la reunión [25].

Fig. 1: Esta fue la invitación que se hizo para invitar a las artistas y se envió por correo electrónico.



CAPÍTULO I. ARTE FEMINISTA. ARTE, POLÍTICA Y VANGUARDIA

"A diferencia de lo que sucedería veinte años después, el arte político setentero, o por lo menos muchos de los integrantes tenían militancia política o contacto con organizaciones sociales"
Mónica Mayer, artista visual mexicana [26].

Para conocer la producción artística feminista se debe tomar en consideración las condiciones históricas, sociales y culturales en que se desenvolvió, por tal razón, es importante la efervescencia social y cultural que surgió a partir de la década del 60', pues marcó un cambio de paradigma en el arte, al pasar a ser un canal de expresión política de resistencia y denuncia, especialmente en Latinoamérica, con la influencia de la revolución cubana y la resistencias a las dictaduras militares que asolaban la región y/o el asedio del imperialismo norteamericano.

Por eso este capítulo esboza las condiciones sociales, políticas y culturales de las décadas de 1970 a 1980 en la que emergió la producción y práctica artística visual de las feministas. La Historia Cultural y los Estudios Culturales nos orientaron en la comprensión y estudio de la producción de arte feminista como un nuevo objeto cultural, político y social que emerge en la década del 70' y consolida sus prácticas culturales de representación en la década del 80'. Lograr una comprensión de la práctica artística feminista, de sus significados y efectos sociales fueron parte de las metas que nos propusimos.

La historia cultural especialmente de la vertiente que analiza la historia intelectual es en donde podemos ubicar la tensión y ruptura que provoca la producción de arte feminista enriqueciendo el conocimiento histórico, cultural e intelectual de las décadas del 70 y 80. La producción de arte feminista como objeto cultural o intelectual conforma "un espacio de dos dimensiones, lo que permite pensar una producción intelectual o artística a la vez en la especificidad de su género o de su disciplina, en su relación con las otras producciones culturales contemporáneas y en sus relaciones con distintos referentes situados en otros campos de la totalidad social (socioeconómicas o políticas)" [27]. Ahí se centra nuestro análisis que identifica al arte feminista como una expresión de un arte político y vanguardista.

Los estudios culturales nos facilitaron exponer las relaciones de poder y examinar el modo en que estas relaciones influyen y dan forma a las prácticas culturales por lo tanto es crucial el análisis de la ruptura dentro del campo de las artes visuales desde donde emergen las artistas feministas. Al proponer los estudios culturales ocuparse, no sólo de las

correspondencias entre obras y estructura social, sino también de la relación entre proceso artístico y sociedad, nos ofrecieron las herramientas para la revisión de nuestro objeto de estudio. Un enfoque alternativo lo dio Raymond Williams al considerar que la producción artística no se debe entender como un objeto sólo del consumo sino que debemos considerarla como una práctica. De este modo, podremos estudiar cómo el arte feminista plantea una ruptura dentro de las condiciones generales de producción social y cultural dominantes en una sociedad particular coincidiendo en el enfoque de la nueva historia cultural.

Para ello abordamos el análisis en un doble enfoque. Por un lado, situamos la práctica como parte de las luchas sociales que existen en la época para analizar cómo y de dónde emerge. Por otro lado, analizamos qué es y hace esta práctica artística, o sea, cómo podemos caracterizarla, y en el siguiente capítulo analizamos qué significados produce, cómo y para quién.

1. Arte feminista: un objeto cultural y político de la década del 70’

El arte feminista es una expresión del arte político de vanguardia de la década del 70 que hizo asumir a las artistas como intelectuales comprometidas -muchas descolgadas de partidos, movimientos o grupos de la vanguardia política y artística- en pos de un cambio social, político y cultural más radical que el que proponía la revolución socialista del último cuarto del siglo XX. El auge de los movimientos sociales o el desarrollo del ocio, el consumo, la extensión de la cultura de masas y la creciente importancia de los medios masivos de comunicación son otros elementos significativos para la comprensión del arte feminista [28].

Por otro lado, el feminismo, movimiento social y corriente de pensamiento político iniciado en el siglo XIX y vinculado al sufragismo, se debilitó a finales de la primera mitad del siglo XX, debido a la coaptación de mujeres por los partidos políticos, principalmente de izquierda, u otros movimientos sociales. Proceso que se inicia cuando se superaron, en parte, algunas de las discriminaciones que históricamente habían sufrido las mujeres (desigualdad en los derechos políticos y sociales y discriminación en el campo laboral). Tras la segunda Guerra Mundial, que provocó un retroceso en el reconocimiento de los derechos ganados por muchas mujeres, las reivindicaciones resurgieron con fuerza cristalizando en los 70’ la llamada “nueva ola” del feminismo. Entre las reivindicaciones que se tornaron grito de guerra estaban la liberación y emancipación de las mujeres del llamado tercer mundo, denunciando la discriminación por clase, género y raza, el derecho a una sexualidad libre, el divorcio, el derecho al aborto y la igualdad ante la ley de la mujer en la unidad familiar, rechazando la subordinación económica, especialmente en los países más pobres.

En tanto, el arte desde mediados del siglo XX expresaba y reflejaba la situación sociológica, política y ética en las principales tendencias artísticas como el expresionismo abstracto, el informalismo, el minimalismo, el arte cinético y el arte conceptual. Es en esta última corriente donde se desenvuelve principalmente la producción feminista en el arte, que revisaremos más adelante.

Para Nelly Richard la relación entre arte y política históricamente se ha configurado de dos formas. Una es la de demostrar que el arte que se realiza es un arte comprometido y la otra forma es la vanguardia. A diferencia del arte militante que pretende ilustrar su compromiso con una realidad política ya dinamizada por las fuerzas de transformación social, el arte de vanguardia busca -según la crítica- anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional [29].

Dentro del panorama latinoamericano de las décadas del 70' y 80', el arte comprometido renace tomando cuerpo y sentido junto al arte de vanguardia. Las y los intelectuales y artistas de izquierda en América Latina deben poner su creatividad al servicio de la defensa de sus ideales. Esas fueron las estrategias a seguir para las y los artistas comprometidos con el cambio político, social y cultural.

La relación entre arte y política se configura como una respuesta revolucionaria y moral de izquierda ante el contexto social y político. La revolución fue un horizonte en los 70's; por ello para algunos/as artistas "El pueblo y la revolución eran los significados trascendentales a los que adherían la obra como vector artístico de toma de conciencia ideológica, de agitación social y de militancia política. [Los y las] artista[s] debía[n] luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social 'representando' los intereses de clase de lo popular" [30]. Pero tras los golpes de Estado que asolaron la región, a partir de mediados de la década del 60', fue la resistencia a las dictaduras, la solidaridad con los países bajo ellas o por invasiones imperialistas y la crítica al capitalismo los que perfilaron al arte comprometido y vanguardista.

Pero esta transformación o politización de las y los artistas fue un proceso paulatino que respondió a una redefinición de situaciones que no se vincularon exclusivamente con el orden de la política, sino también con la dinámica del propio campo artístico. Por otra parte, si bien es cierto que la revolución cubana funcionó como un horizonte de identificaciones en el orden político, no requirió, al menos en los primeros años, la formulación de prácticas artísticas que dieran cuenta de su compromiso. Andrea Giunta, plantea que la decisión de unir vanguardia estética y vanguardia política se podría ver a partir del 68, siendo una decisión que no obedeció a una circunstancia única proveniente de la política, sino "también a condiciones inherentes a la construcción del campo, a su grado de institucionalización y, muy especialmente, a los debates que, en el terreno de la estética, buscaban elaborar una fórmula que superara todos los errores cometidos en la larga y conflictiva historia de la relación entre arte y política" [31]. Un ejemplo de tensión y

ruptura en el campo fue *Tucumán Arde;* declaración de artistas en Rosario, Argentina, en 1968, en la que plantean que "El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca. El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación entre artistas, intelectuales y técnicos y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social; es decir un arte total" [32].

La postura de unir el ser artista e intelectual comprometido requiere revisar el momento en que las y los artistas se convierten en intelectuales, es decir, aquél minuto en el que se decide comprometer las prácticas con la realidad política. Raymond Williams define a los intelectuales como aquellos que constituyen una especialización respecto de un cuerpo más general de productores culturales; específicamente, "ciertos tipos de escritores, filósofos y pensadores sociales, que mantienen relaciones importantes pero inciertas con un orden social y sus clases principales" [33]. Tras su definición podemos ver que excluye a artistas, intérpretes y productores culturales pues no podríamos considerarlos como intelectuales, aun cuando contribuyan a la cultura general. También excluye a aquellos intelectuales instalados en las instituciones políticas, económicas, sociales o religiosas [34]. Esta conceptualización excluyente necesita revisarse en aquellas coyunturas en las que las y los artistas no sólo deciden comprometer sus obras, haciendo de ellas construcciones mucho más explícitas y vinculadas a circunstancias inmediatas, sino también en aquellos momentos en que asumen una posición pública, en tanto buscan ser agentes de circulación de nociones que conciernen al orden social, a través de intervenciones públicas por las cuales ellos/as mismas se incluyen en la esfera ideológica y política. En determinadas coyunturas el/la artista puede ser visto como un actor social provisto de la facultad de "poder garantizarse la escucha por sus ideas, de influir, para bien y para mal, en la opinión pública" [35].

Por tal razón, en la conversión de las y los artistas en nuevos agentes culturales se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y en tanto demuestran una voluntad de intervención en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido, las y los artistas se reconocen como intelectuales y en este reconocimiento incluyen también sus prácticas culturales y estéticas específicas. En ésta decisión comprometen contenidos y formas de inscripción del trabajo artístico. El marco de legitimidad que llevó a plantear la necesidad de poner el arte en función de la política fue en una coyuntura que -a fines de la década del 60- se sentía como prerrevolucionaria, las y los artistas llegaron a entender sus prácticas no como una expresión de la revolución, sino como un detonante, como un motor más de la misma. También sería posible ver una doble necesidad de ser revolucionarios en los contenidos y en las formas.

En síntesis, la conversión del artista de vanguardia en un/a artista intelectual de vanguardia comprometido/a es un proceso que se inicia a partir del 68, para cristalizar finalmente en los 70' y 80'. Fueron determinantes las coyunturas políticas como las invasiones de los Estados Unidos, en América Latina y Asia, los golpes militares en Sudamérica, la muerte del Che Guevara, el Mayo Francés, la matanza de estudiantes en Tlatelolco, entre otros acontecimientos históricos.

1.1. Ruptura y autonomía del arte feminista

Dentro de todo este contexto se encuentra nuestro nuevo objeto cultural: la producción de arte feminista. Las artistas emergen junto a la vanguardia artística que además es política, por tanto, formaron parte de ese tipo de intelectualidad comprometida por un cambio social, político y cultural urgente. Pero para varias artistas vieron que esa revolución y que literalmente ese *"hombre nuevo"* nada tenía que ver con ellas y sus producciones artísticas. Al respecto Yan Castro, artista feminista mexicana, señala: "Yo no participé de los grupos feministas de la década del 70', pero si en el 80 y el 90, porque en ese tiempo militaba en la izquierda radical, nosotros íbamos hacer la revolución, pero en realidad no tardamos mucho tiempo en darnos cuenta que en ese nosotros, nosotras las mujeres y artistas también, no estábamos por eso optamos después por la autonomía junto a otras compañeras" [36].

Las artistas militantes de izquierda comprometidas, que quisieron politizar lo hasta ese entonces considerado como "lo personal o privado", que además eran temáticas centrales en sus producciones artísticas, vieron que solo la autonomía en la acción y producción les aseguraba ganar en respeto e igualdad. Por tal razón, varias de las feministas de los 70' y 80s se separan o se "descuelgan" de partidos políticos o de otros movimientos sociales como el estudiantil, donde la discriminación de género era parte de dichos movimientos, pero asimismo no era un tema de discusión al interior de ellos. La verticalidad, la dirección jerárquica de estas agrupaciones no posibilitaba una participación de las mujeres en las grandes decisiones. Más bien siempre estuvieron en un papel secundario, fueron muy pocas, por no decir ninguna, las que formaron parte de dirigencias de partidos o grupos radicalizados de izquierda. Menos pensable fue poner en el tapete los reivindicaciones de género. Las que se atrevieron recibieron respuestas como que había que esperar la revolución y de ahí se hablaría de temas como el de las mujeres como temática referente a las "minorías", o sea, junto a las reivindicaciones de grupos sociales como los pueblos originarios, por ejemplo. En general, dentro de las organizaciones de izquierda eran -y son todavía- temas tabú las opciones sexuales de sus militantes y la violencia contra las mujeres como temas también políticos [37].

En las artes visuales de la vanguardia latinoamericana, sucedió algo similar. Varias artistas feministas fueron asimismo descolgadas de grupos de la vanguardia o del movimiento estudiantil. La artista visual y teórica del arte mexicana Mónica Mayer señala que: "En 1974, San Carlos cerró a consecuencia de una huelga. Los estudiantes exigían un cambio

curricular completo. Un día encontré un letrero en el baño de mujeres que decía ‘compañeras, haced el amor, apoyad a los compañero en la lucha’. De un brochazo habían borrado nuestra participación en el movimiento por no mencionar la lucha que las jóvenes librábamos en esos momentos para apropiarnos de nuestra sexualidad: pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerle las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos. A veces, la conciencia nos cae como un veinte, otras como un cubetazo de agua fría” [38].

En México, la llamada *Generación de los Grupos*, consistió en conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial, constituyeron una generación que salió de los museos y abandonó la academia para ir a la calle. Tuvieron como característica el trabajo interdisciplinario. Los colectivos fueron integrados por poetas visuales, fotógrafas/os, escultores/as, entre otras especialidades. Muchas de las temáticas que abordaron respondieron a las luchas por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, pero no incluyeron las reivindicaciones de las mujeres. Motivo que les llevó a muchos grupos a perder a sus integrantes mujeres. Mónica Mayer desde su experiencia nos comenta que “Casi en todos los grupos setenteros participaron mujeres artistas aunque rara vez se las mencionan, pero los planteamientos de ninguno de ellos incluía cuestiones de género. Sin embargo, ya había un grupito de nosotras en la ENAP interesadas en reunirnos a discutir a estos asuntos. Posiblemente nos motivaba el hecho de que en nuestro trabajo empezaban a surgir planteamientos de género” [39]. Ejemplos de descolgadas u optaron por un trabajo desde la autonomía o formando grupos de mujeres artistas fueron Magali Lara del grupo *Marco*, Lourdes Grobet del *Grupo Proceso Pentágono*, y Maris Bustamante del *No Grupo*. Esta última con sus artefactos y acciones de arte escandalizó hasta a sus compañeros con sus propuesta, como la realizada durante el año 1979, cuando plasmó su rostro en una máscara de cartón en la que reemplazó su nariz con un falo.

Curioso es darse cuenta que inclusive en los años 90’ las prácticas sexistas y misóginas continúan dentro de espacios de arte colectivos mixtos latinoamericanos. Por ejemplo, Arturo Angulo, miembro del colectivo de arte mexicano *Semefo* en una entrevista al ser consultado por si “¿Existe, en opinión de ustedes, un género en el arte (femenino, masculino, etc.)? ¿Cómo afecta esto su trabajo? -respondió- La búsqueda de *Semefo* está por encima de géneros. Sin duda existe la diferencia biológica, pero esto no nos impide trabajar con una mujer, puesto que la que tenemos piensa como hombre. Aunque la sexualidad es una de las temáticas de nuestro trabajo, en la parte creativa preferimos no involucrar más mujeres para evitar mayores problemas internos. Sólo hay una mujer en el grupo *Semefo* y no queremos más; algunas otras que esporádicamente colaboraran con nosotros sólo son pobres víctimas de nuestro sadismo y morbosidad, a las que usamos y de las que abusamos” [40]. Esta es sin duda una opinión que deja mucho para pensar. Sin embargo se debe tener en cuenta una cosa, que no es menor, que Teresa Margolles la única

mujer y de quien hace referencia su compañero es la fundadora del colectivo y es la única que se ha destacado a nivel internacional.

2. ¿Qué es el Arte feminista?

En una conferencia a la artista Mary Kelly se le pidió que respondiera a la pregunta ¿Qué es arte feminista? A lo que ella respondió muy acertadamente reformulando la pregunta ¿Cuál es la problemática de las prácticas culturales feministas?, pues esa finalmente es la cuestión. La problemática está instalada en el campo teórico y metodológico a partir del cual se hacen los enunciados y se produce conocimiento [41].

El arte feminista, entonces, es la resignificación del espacio subalterno desde donde han expresado su producción artística y cultural las mujeres para convertirlo en un espacio de subversión política. Por ello toman como materia prima, herramienta y medio de su arte al cuerpo. También como medio han revalorizado las artesanías, manualidades o labores de aguja, y como tema lo doméstico, la maternidad, el deseo, entre varios más para deconstruir lo "femenino". Lo que reconocemos, con sus cargas patriarcales, como lo "femenino" es la construcción que engloba las evidencias de la dominación, como lo son los imaginarios sociales y culturales que relacionan a las mujeres con lo débil, sensible, lo "bueno" si sigue el camino de la maternidad asexuada, la autocensura y lo "malo", si no toma tal vía. En general, lo "femenino" no es un concepto que abarca todas las subjetividades de las mujeres, más sólo se refiere a las que connotan un estereotipo falso sobre las mujeres.

Si bien a lo largo de la historia han existido varios tipos de mujeres, como las subordinadas que no se cuestionan su vida y ayudan a reproducir tal condición, otras sí se lo han hecho, pero no actuaron en contra ese status quo. Una tercera mujer ha sido la que intenta por algún lado no jugar el juego construido para ella haciendo de su experiencia una acción de rebeldía, y en esa acción están las que no se dicen feministas y las que sí. Éstas últimas son las que hacen política su rebeldía, que para el caso de las artistas describen una política estética.

Una problemática que surge de esta afirmación es si debemos seguir señalando que si alguien no reconoce ser de cierta adhesión política –en este caso feminista- no lo sea su obra. Esta discusión es una pregunta que dejaremos abierta. Pero no por ello no nos posicionaremos ante ésta, por eso pensamos que si podemos decir que las acciones u obras que reconocen una posición crítica ante la *"manera de ser mujeres"* constituyen una acción feminista. A pesar de la actitud que pueden tener algunas artistas al negar cualquier vínculo con la militancia feminista que no significa que la crítica de arte feminista y/o la historia del arte feminista no pueda servirse de ella concediendo y/o reconociendo en la obra un carácter feminista o que rescata los valores del feminismo, haciendo de ellas muestras de estéticas políticas.

Por lo tanto, podríamos diferenciar las producciones y las prácticas de las artistas. A las que si se declaran feministas decir que tanto su obra y práctica cultural son una muestra de *una política estética* y las que no se declaran y rechazan ser feministas reconocer que su producción artística –y no su práctica- posee una *estética política.*

Pero, a pesar de lo dicho, en este estudio sólo nos ocupamos de las que sí se asumen feministas, porque nos interesaba ubicarlas también como parte del feminismo en tanto movimiento social, puesto que sus propuestas visuales son políticas estéticas y hacen de sus producciones artístico-culturales un poco de síntesis entre teoría y praxis política feminista.

Las diferencias existen y éstas radican sólo en el posicionamiento político ideológico que asumen las artistas con respecto a sus obras que además incluye un *qué plasmo* en la obra, o sea, *qué produzco*, además de un *para qué y para quienes lo hago*. En el *qué plasmo* en las obras están las experiencias de las mujeres. En el *qué produzco* están las representaciones e imágenes construidas en torno a las mujeres dentro de lo femenino, por lo tanto, el *para qué* está en la necesidad de deconstruir. Finalmente, el *para quiénes* se hace ésta producción es para una mujer nueva, empoderada, crítica de su situación.

Así las feministas de los 70' son parte del movimiento social, cultural y político de su tiempo. Irrumpiendo con acciones colectivas callejeras como la de *WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell)* quienes en *Atlantic City* interrumpieron el desfile de *Miss América*, o como la gran marcha contra la violencia hacia las mujeres organizada por *Women Against Violence Against Women* y *Rape Crisis Hotlines* en Los Ángeles, 1977. El acto colectivo se llamó *Entre la tristeza y la rabia*, si bien era explícito que se protestaba por la violencia hacia las mujeres, se puso especial énfasis crítico en la morbosidad con que la prensa trataba las agresiones sexuales contra las mujeres. Con estos ejemplos vemos parte de las singularidades del arte feminista como la creación colectiva, en tanto lógica de acción, ya que como ningún otro movimiento social, las feministas lograron una relación creativa con su práctica político estética y cultural. El arte feminista emergió como una invitación a decontruir lo culturalmente construido como lo femenino para crear otras imágenes y representaciones de las mujeres, para éstas que valorizacen sus propias experiencias y las subvirtiesen en contra de la discriminación y las politizacen estéticamente. A las artistas feministas les interesaba transformar sus experiencias y las de otras mujeres en discursos estéticos visuales constituyendo actos políticos de representación.

2.1. Características del Arte Feminista

Las características del arte feminista provienen de los aportes que el feminismo, en general como corriente de pensamiento político y movimiento social, ha realizado al arte. Los aportes del feminismo como corriente de pensamiento político se manifiestan en la crítica de arte al instalar una nueva perspectiva de ver la historia del arte, al denunciar el androcentrismo con que se ha escrito sobre arte, pero no se queda en ello sino que también

marcó el surgimiento de la Crítica Feminista de Arte y la Historia de Arte Feminista, perspectivas que han realizado un quiebre de paradigma en el arte a partir de la década del 70' en adelante. Fractura que las artistas feministas también refuerzan con sus propuestas. El feminismo como movimiento social han marcado tendencia y acción en el arte. La vinculación con lo político dentro del quehacer de las artistas se dio de dos formas. Una es la acción personal y la participación en colectivos de arte feminista. Ambas formas colaboraron activamente dentro del movimiento feminista, otorgando un tópico que pocos movimientos sociales [42] o dentro de la relación arte y política se ha dado, como lo es la relación estrecha entre creatividad y propuestas políticas. Entre otras características y/o aportes del arte feminista a la historia del arte y al movimiento feminista podemos enumerar los siguientes:

- La noción de que el género y el sexo se construye socialmente y no es "natural".
- La revaloración de formas artísticas que hasta entonces no se consideraban parte del "gran arte", como la artesanía, labores de aguja y el video. Lo que ha favorecido a la creación artística para una propuesta interdisciplinaria.
- La revaloración del trabajo colectivo más igualitario.
- Puso en duda el culto al "genio" y a la "grandeza" del artista según los estándares de la historia del arte occidental.
- La conciencia de que detrás de la supuesta "universalidad" hay una serie de perspectivas personales y plurales. La convicción de que todo lo que se consideraba "universal" es en realidad el punto de vista masculino y dominante y tiene que ver con la experiencia masculina, no con la femenina.
- La creación de nuevas posiciones teóricas y de nuevas categorías estéticas a partir de la experiencia de las mujeres.
- La apertura del horizonte artístico a temas raciales, sexuales y que tratan preocupaciones sociales.
- El énfasis en que debe existir un diálogo entre arte y sociedad, entre artista y audiencia, entre mujeres artistas del presente y las del pasado.
- Importancia de la participación de la mujer en la protesta social que lucha simultáneamente contra el racismo y el sexismo.
- La utilización política y estética del cuerpo propio el cual también se considera también como el cuerpo social de las mujeres.

Las diversas expresiones del arte feminista describen las características que hemos enumerado. Debemos enfatizar que, en general, ponen como eje transversal al cuerpo. El arte feminista no pretende ser una metodología, ni tampoco un estilo, sino es una posición ideológica que aspira hacer una revisión crítica y exhaustiva de conceptos desde "una voluntaria alteridad que hace saltar por los aires convenciones y jerarquías" [43]. Sin embargo, el término arte feminista no implica necesariamente tratar una sola idea, ni tampoco que exclusivamente el interés principal de la artista esté centrado en la obra, sino que la obra finalmente es el resultado de una reflexión, una vivencia crítica en donde el cuerpo es la herramienta pero también soporte y lo que quiere transformar. Por tal razón, el

siguiente capítulo se encarga de analizar este punto de encuentro en el cuerpo en la producción política estética de las artistas visuales feministas.

CAPÍTULO II. ARTE FEMINISTA O EL CUERPO ES POLÍTICO. EXPERIENCIA Y REPRESENTACIÓN

"El cuerpo es nuestro denominador común y encuentro
de nuestros placeres y nuestras penas.
Con él, quiero expresar quiénes somos, cómo vivimos y cómo morimos"
Kiki Smith [44]

Vimos, en el capítulo anterior por qué era necesario atender en la producción artística feminista las condiciones históricas, sociales y culturales. Las preguntas centrales que nos planteamos para responder sobre arte feminista en este capítulo fueron qué hace esta práctica artística, qué significados produce, cómo y para quién. Con esos objetivos nos acercamos a esta práctica política y estética de las feministas que en general trabajan desde el tópico del cuerpo, para quienes es tanto herramienta, materia prima y producto. El cuerpo como herramienta es el soporte donde se plasma la obra. Por ejemplo, muchas artistas han trabajado sobre el cuerpo propio directamente, como es el caso de la danza, la performance, o de su representación como las *Siluetas* de Ana Mendieta. Como materia prima, el cuerpo es lo intervenido como en los autorretratos fotográficos de Cindy Sherman y como producto es lo que se quiere cambiar, transformar cuestión que pretenden la mayoría de las propuestas que se relacionan con la temática del cuerpo.

La sociología del cuerpo nos permite un andamiaje conceptual a través de los repertorios simbólicos que funcionan como un inventario de las lógicas sociales y culturales que en el cuerpo se canalizan, como por ejemplo, las acciones humanas que tejen la trama de la dominación masculina, desde las más banales e inadvertidas hasta las que se producen en la escena pública. La historia cultural especialmente de la vertiente que analiza la historia de las mentalidades no proporcionó las orientaciones teóricos metodológicas para trabajar desde la historia del cuerpo. Una de ellas es plantear al cuerpo como una herramienta mental que trabaja desde su existencia como palabra, por medio, del lenguaje por el cual se entregan formas de ver, sentir, pensar y organizar la realidad. Otra es el análisis del cuerpo como medio de comunicación del cual arrancan los sistemas de información y educación, que trasmiten valores, signos y significantes. Una y otra nos definen al cuerpo como un constructo social y cultural, que por tanto, devela todas las estructuras que pesan sobre él, ya sean, económicas, demográficas, simbólicas u otra [45]. En particular, nos interesa analizar desde la historia del cuerpo de las mujeres, con el fin de visualizar que entre las mentalidades y los cuerpos, en este caso de los femeninos, existe una determinación –a

partir de una construcción cultural patriarcal- que limita a ambas dimensiones de las sujetos. David Le Breton nos dice que al estar constituidos social y culturalmente nuestros cuerpos, “su representación, lejos de ser unánimes en las sociedades humanas, es asombrosa desafortunada y plantea muchos problemas epistemológicos” [46]. Por ello, las artistas se presentan a partir de sus producciones artísticas como un cuerpo individual pero eminentemente social que desborda la “dicotomía clásica del sujeto moderno y demuestran calidad constructiva y cultural trasluciendo en suspensiones los dispositivos de normalización y control a los que permanentemente se le sujeta; un cuerpo falsamente coherente, articulado por las líneas de producción de las disciplinas modernas y postmodernas; un cuerpo que a su vez produce y reproduce género, que asume estereotipos, pero también genera interrupciones y demandas en su misma diversidad” [47].

Otro objetivo que nos planteamos fue conocer cómo la práctica cultural de las artistas feministas trabajaban dentro de sistemas significantes y prácticas de representación. El arte feminista como una práctica cultural genera nuevos significados y posiciones en el campo de las visualidades. Según Griselda Pollock el término representación subraya que las imágenes y textos no son espejos que se limitan a reflejar el mundo. La representación es algo reformulado y codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos, distinto de su existencia social: “También podemos entender la representación como la ‘articulación’ en una forma visible o socialmente palpable de procesos sociales que determinan la representación pero que, a su vez, se ven afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de representación” [48].

Con ello, Pollock toma primeramente la representación de objetos como árboles, personas o lugares diciendo que estarían sujetas a las convenciones y códigos de las diferentes prácticas de representación, como pintura, fotografía, o literatura. En la segunda implica la primera, articulando y utilizando palabras como visualizar u organizar las prácticas y fuerzas sociales que no son visibles pero que sabemos teóricamente que son la condición de nuestra existencia.

El arte feminista surge definiéndose mediante estrategias políticas puestas de manifiesto en una serie de prácticas caracterizadas por intensos debates sobre la representación y por una crítica de la modernidad más que por la asociación de las mujeres para exponer sus obras, apoyar y fomentar recíprocamente sus actividades o protestar contra la discriminación en el mundo del arte. Esta realidad es válida principalmente para el arte feminista europeo y norteamericano pues en América Latina se conjugan ambos procesos, o sea, las feministas se enfrentan a los debates de la representación de las mujeres, pero también a la crítica de la modernidad y a la necesidad de juntarse para exponer y trabajar colectivamente. Experiencias que las llevó a montar talleres, espectaculares muestras y acciones de arte colectivas e individuales, además de integrar las marchas junto al movimiento feminista, como lo veremos en el siguiente capítulo.

Las artistas y teóricas feministas, en general, ponen en cuestión las representaciones de las mujeres que había hecho el pincel masculino, puesto que dichas representaciones hablan de prácticas culturales que producen significados y posiciones desde los cuales se discrimina, invisibiliza y estigmatiza a las mujeres, además que esas representaciones son consumidas y perpetuadas

hegemónicamente en la historia del arte. Para ellas las representaciones que hacen las mujeres artistas de las propias mujeres se muestran como un fértil campo de análisis para develar que el arte producido por mujeres es diferente. Las artistas proponen al hablar desde sus vivencias y biografías configurando una mirada desde experiencias similares que están mediatizadas a través de un cuerpo de mujer. Por lo tanto, podemos develar otra lectura, otra narrativa. Por ejemplo, la representación de una violación desde el sujeto violado determina una visión completamente distinta de la imagen representada por o desde un artista varón. Así la representaciones de *Susana y los viejos* de Artemisa Gentileschi y la realizada por Goya, lógicamente nos muestra diferencias claras. Para Goya Susana es un ser pasivo que no opone resistencia a los viejos que acosan su cuerpo desnudo. Susana está en una actitud casi de ofrecimiento sumiso a los viejos. Por el contrario, la Susana de Gentileschi resiste la acción de los viejos quienes la acometen por encima de ella. Susana se defiende, claramente no está cediendo su cuerpo a los viejos.

Fig. 2: Susana y los Viejos, Goya



Fig. 3: Susana y los Viejos, Gentileschi



Las artistas, como sujetas creadoras de arte, ponen la diferencia. Diferencia que nos sirve para resignificar las representaciones que se han hecho de las mujeres puesto que ellas a través de sus obras establecen otra visión, la que podemos rescatar para construir nuevas representaciones sobre nosotras mismas. Con todo, ahí radica la recuperación de la producción artística de las mujeres para la historia del arte feminista pues nos plantea la importancia de una relectura al trabajo visual que han hecho las artistas y decontruir, con ello, los patrones culturales que develan la construcciones de imaginarios y representaciones que se han hecho de las mujeres que nada tiene que ver con las

subjetividades de las mismas y que son responsables de la perpetuidad de la mirada androcéntrica y sexista del mundo donde el arte significativa y pedagógicamente ha colaborado en tal construcción.

El concepto de experiencia para el arte feminista es fundamental ya que sirve como una herramienta para trabajar temas centrales que han sacado a la luz las teóricas feministas, como la ya mencionada subjetividad, o el cuerpo, la sexualidad y la práctica política feminista. Trabajamos con la definición que hace Teresita de Laurentis en la que describe a la experiencia como un proceso similar a la ideología, en la cual la teórica nos advierte que es necesario aclarar que con su definición no pretende "aludir al mero registro de datos sensoriales, o a la relación puramente mental (psicológica) con objetos y acontecimientos, o a la adquisición de habilidades y competencia por acumulación o exposición repetida. Tampoco uso el término en el sentido individualista e idiosincrático de algo perteneciente a uno mismo y exclusivamente suyo, aun cuando los otros puedan tener experiencias 'similares', sino más bien en el sentido de proceso por el cual se construye la subjetividad de todos los seres sociales. A través de ese proceso una se coloca a sí misma o se ve colocada en la realidad social, y con ello percibe y aprehende como algo subjetivo (referido a una misma u originado en él) esas relaciones –materiales, económicas e interpersonales- que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia, históricas. El proceso es continuo y final inalcanzable o diariamente nuevo. (…) la subjetividad es una construcción sin término, no un punto de partida o de llegada fijo desde donde una interactúa con el mundo. Por el contrario, es al efecto de esa interacción a lo que yo llamo experiencia; y así se produce, no mediante ideas o valores externos, causas materiales, sino con el compromiso personal, subjetivo en las actividades, discursos e instituciones que dotan de importancia (valor, significado y afecto) a los acontecimientos del mundo" [49]. He trascrito en extenso la definición debido a lo fundamental que resulta lo planteado por Laurentis, pues está señalando que se debe elaborar teóricamente la idea de experiencia para comprender críticamente el cómo se genera, establece y se reproduce a las *mujeres* en una sociedad patriarcal.

1. Antecedentes de arte feminista

La relación entre el arte y el feminismo se dio particularmente con respecto a su propaganda desde su surgimiento como un movimiento social y político, específicamente con el sufragismo decimonónico y el de la primera mitad del siglo XX. Mary Richardson, sufragista inglesa, marcó un hito cuando entró a la *National Gallery* de Londres y acuchilló a *LaVenus del espejo* de Velásquez. Su acción podríamos reconocerla como la primera acción de arte feminista, pues es la primera vez que se interpela al papel de la mujer como objeto de placer para la mirada masculina, cuestionando con su acción toda la historia de arte. Por otro lado, al no haber sido destruida la pintura, sino sólo intervenida con rasgaduras en la espalda, le da otra mirada para las interpretaciones de la obra de arte. Mary Richardson en su juicio dijo: "He tratado de destrozar la pintura de las más hermosa mujer

de la mitología como protesta contra el destrozo gubernamental de la señora Pankhurst, que es el más hermoso personaje de la historia moderna” [50]. La acción performativa de su discurso puso en línea de fuego los valores de la cultura oficial y, al elegir una pintura célebre de desnudo femenino, se dirigió directamente contra el punto de intersección del poder y la representación de la feminidad en defensa de su compañera, la Sra Pankhurst, presa política.



DAILY SKETCH.

Cabe señalar que la prensa apodó a la activista como *“Mary la acuchilladora”*, satanizando su imagen comola de una loca, histérica y todos los epítetos que muchas feministas han recibido en su vida.

También las acciones de las sufragistas fueron mas allá del mero cuestionamiento de la institución del arte. Preocupadas de la dimensión estética de su lucha fundaron el *Suffrage Atelier* (1919) como una herramienta para la creación artística activista. Otra característica de sus producciones fue el trabajo colectivo para crear piezas como, por ejemplo, un pañuelo de seda bordado con los nombres de las presas políticas feministas incorporando y adoptando los colores morado, blanco y verde como propios del movimiento. Hecho que demuestra una preocupación de los efectos estéticos visuales que recogieron para sus acciones callejeras [51].



Otra precursora fue la alemana Hannah Höch, dadaísta de la línea fundacional de ese movimiento, pero invisibilizada en los textos de historia de arte. Höch es creadora de insinuadores fotomontajes, aportando, a través de ellos, con uno de los elementos que van a caracterizar al arte feminista; la ironía y el sarcasmo. Razón que se ha ocupado para arrancarle el adjetivo de política a su obra. [52] La ironía y el sarcasmo son herramientas críticas, por ende, también políticas.

La representación de las mujeres a través de los medios de comunicación y la sexualidad son tema central de la obra de Höch. “Los años veinte vieron sucederse rápidamente en los medios de comunicación diversas imágenes de mujeres, que reflejaban su cambio de papeles en la sociedad. La prensa alemana estaba fascinada con la “mujer nueva”, urbana y con un sueldo, que expresaba su independencia llevando pantalones y fumando en público, practicando deportes o experimentando con el sexo”. [53] Bajo ese contexto la artista con sus fotomontajes recrea, descomponiéndolos, los estereotipos de las mujeres tomadas de la prensa. Por ejemplo, en algunos de sus fotomontajes intercambia las cabezas de un hombre y una mujer creando seres andróginos, en otro las piernas de Marlene Dietrich están cortadas y colocadas como un monolito fálico. Otro aspecto por el cual podemos reconocer que su obra es política, es la inclusión del tema del lesbianismo, a pesar que para la época no se considerase una acción política. Pero que si ha sido para las feministas de los años ochenta y noventa del siglo XX, especialmente desde las fundadoras de la teoría *queer*.

Como otra precursora también podríamos reconocer a la artista francesa Claude Cahun, surrealista, que al igual que Höch, ha sido invisibilizada como una artistas integrante de los movimientos del arte del siglo XX. Parte de su obra se centra en su propia transformación radical de la apariencia. Pintó su cabello de diferentes colores en reiteradas ocasiones, adoptó varios pseudónimos y entre sus autorretratos paseó por variadas identidades, tales como un soldado o un convicto rapado como parodia de las *femmes fatales* de Hollywood o como acróbata circense. Por ello, podríamos decir que Cahun fue una proto performancera

feminista. Al igual que Höch, la obra de Cahun estaba muy ligada con su lesbianismo, por lo tanto explicitaba políticamente su opción sexual con una práctica que implicaba una mascarada paródica de una serie de estereotipos femeninos como reflejo del rechazo a ellos. [54]

Fig. 4: Claude Cahun, *Autorretrato*, 1927.



En América Latina, Frida Kahlo sintetiza la relación experiencia y mujer. Ella sin considerarse feminista hizo política la representación de sus experiencias como mujer. Frida se cuestionaba así misma por que su obra no era política en un medio postrevolucionario absolutamente politizado, sin pensar que estaba encarnando una premisa que las feministas sólo la tomarán a partir de los 70': lo personal es político. "Mi pintura no es revolucionaria, para que me sigo haciendo ilusiones de que es combativa. No puedo" [55] . La visión de la pintora sobre lo político es realmente ideológica, es la concepción mil veces criticada desde bastante tiempo por el feminismo. Lo político no es solamente lo público referente al poder del gobierno o el Estado de un país; lo personal también es político por que la práctica del sometimiento o de intentar conquistar o de mantener el poder es vivida por las personas, por cada quien, cotidianamente, porque en las relaciones interpersonales siempre se da una relación de poder. Infinidad de ideas, sentimientos o sucesos son parte constituyente del sistema de poderes en el que vivimos, tienen que ver con lo político. "Esta comprensión de lo personal como político, como social, parece que no la tenía la propia Frida de su arte y, sin embargo, su pintura es un desafío constante, es una irreverencia ante los valores de la ideología dominante. Se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte, con su sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas 'prosaicas' como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes y también, de manera aparentemente ingenua, a veces perdidas entre muchas cosas, como en el cuadro 'lo que el agua me dio' (1938), se permitió pintar a dos mujeres desnudas juntas; o incluso en un primer plano como en 'dos desnudos en el bosque' (1939). Todo esto es una irreverencia y significa combatividad"

[56]. Podemos considerar antecedentes del arte feminista, y también como proto performanceras, pues dieron movimiento y acción a su producción artística a las mujeres del Ba-ta-clán, 1924, colectivo de mujeres, dentro de las que destaca María Valente quien "interpretaba con los platos del postre, la verdadera música que se debía oír en los finales de los banquetes. La música de los platos y las cucharas, los cuchillos y los trinches, que es algo así como la síntesis armónica de los banquetes. Según nota escrita por el poeta estridente Arqueles Vela" [57]. Entre1926-1931, las *balmoreadas* de Conchita Jurado causaron ronchas en la crítica de la época. "Conchita Jurado se hizo pasar durante cinco años y tres meses por Don Carlos Balmori. Disfrazada de hombre y con la ayuda del periodista Eduardo Delhumeau que se hacía pasar como su apoderado, Conchita Jurado engañó a innumerables personas. Nació el 2 de agosto de 1865, hija de don Juan Jurado y de doña Marina Martínez. "Balmoreó a las personas ambiciosas que buscaban al becerro de oro, como Balmori, más rico que Rockefeller, más poderoso que Vanderbilt y Ford" [58].

2. Arte feminista o el cuerpo es político

"Menstruar, embarazarse, tener vagina, vello púbico, tetas, sentir el viento del verano en la piel frente a una ventana, trabajar ocho horas con una toalla higiénica empapada de sangre, sentir el propio cuerpo recorrido por el doble temblor del miedo y del poder al pasar de noche entre hombres en la calle, miedo por el permiso que la cultura ha dado al cuerpo sexuado masculino de violentar a las mujeres y poder por saberse ya en contacto con otras mujeres para enfrentarlos, soportar la baja eroticidad del salario a fin de mes, manifestar en el propio cuerpo el dolor de la pérdida amorosa, protagonizar rituales y ofrecerse, son elementos del hacer arte feminista, son historias en femenino" [59].

En Europa, alrededor de 1986, Rozsika Parker y Griselda Pollock, importantes teóricas del arte feminista, describieron las actividades del movimiento artístico de las mujeres europeas y norteamericanas en el periodo que abarca desde 1970 hasta 1985 diciendo que estaba marcado por el paso "de estrategias prácticas a prácticas de estrategias" [60], con ello resumían el surgimiento de las prácticas artísticas feministas.

Si bien dentro de las artistas feministas no existió un manifiesto o declaración de principios lo que si existió fue más bien una motivación común que fue la temática del cuerpo que tomaron como una práctica de estrategia y punto de encuentro. La práctica artística y la producción de nuevos significados principalmente para el cuerpo de las mujeres fue la inscripción de su compromiso político. El cuerpo, fue el sitial desde donde politizar sus obras pues éste había -y sigue- funcionado como un dispositivo de símbolos y objeto de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente sobre las mujeres.

Fig. 5*: Maternidad,* Foto de Graciela Iturbide. Exposición *Mujer por Mujer 22 fotógrafas,* Museo de San Carlos, México, agosto-septiembre, 1989.



El tópico relevante que une a la producción de arte feminista es el cuerpo, como señalamos anteriormente, ya sea, como herramienta, materia prima, producto y soporte. El cuerpo es desde donde plantean las tensiones y rupturas de las propuestas artísticas del arte feminista, puesto que para las mujeres el cuerpo ha funcionado como un dispositivo de símbolos y objetos de las representaciones e imaginarios que se han construido social y culturalmente. Por lo tanto, es bandera de lucha el subvertir el cuerpo puesto que es el lugar de la opresión para las mujeres. Para las artistas visuales que trabajan desde el cuerpo propio, a su vez, su cuerpo es el de todas las mujeres, asimismo la subversión es también del cuerpo social.

Así la premisa *"lo personal es político"* propia del feminismo de los 70' -movimiento social y corriente de pensamiento- fue transformada por las artistas en *"el cuerpo es político"* pues articularon sus experiencias poniendo literalmente cuerpo a una posición política. La intención era evidenciar que las relaciones de poder discriminatorias se extendían a todos los ámbitos, incluido el privado, que la intervención política del patriarcado afectaba a la práctica cotidiana generando diferencias hasta en lo más íntimo.

A partir de esta mirada, en síntesis, el arte feminista centró su objetivo en cuestionar la representación de las identidades marginadas, en sacar a la luz las estructuras patriarcales impuestas lo que supuso hacer de los actos artísticos una lucha política en favor de la visibilidad y la igualdad. Esta transformación se centró fundamentalmente en lo corporal. La construcción cultural del cuerpo, entendido como algo natural y depositario de las divisiones sociales entre los sexos, fue el esquema a romper por parte de muchas de las artistas feministas activistas. Para ello buscaron crear nuevos lugares de resistencia y romper con los dualismos occidentales (masculino-femenino, sujeto-objeto, público-privado, activo-pasivo) donde la interrelación entre diferentes grupos fuese posible, donde se compartiesen experiencias y la reciprocidad fuese parte del proceso creativo. Es decir, buscaron transformar el discurso de la mirada estética vanguardista, al emplear el arte como una toma de conciencia política y social, tomando a la experiencia personal como una válida vía de formulación del análisis político, afirmando con ello que el arte puede ser social y estéticamente efectivo [61].

2.1. Del cuerpo propio al cuerpo social

Desde la llamada segunda ola del feminismo, las artistas feministas han inscrito sobre sus cuerpos la textualidad performativa de sus discursos [62]. El arte acción como las performances o el happening, por ejemplo, constituye una de las prácticas de estrategias críticas de hacer de su arte un espacio político. El arte del cuerpo; da la posibilidad para que el cuerpo propio de las o los artistas en acción borre o desdiga las fronteras de la presentación y representación cuestionando las definiciones, usos y estigmas que el sistema de géneros ha impuesto principalmente al cuerpo de las mujeres. Por lo tanto, lo que podemos ver en una performance es un "acto político hecho por el cuerpo y desde las premisas fundamentales de lo corporal, donde lo ideológico (lo discursivo, lo conceptual, lo logocéntrico) va a ser desplazado por el mostrar en sí lo que el cuerpo es". [63] El cuerpo de varias artistas feministas es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. Con todo, la performance es un género que permite a las artistas buscar la definición de su cuerpo y sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Las artistas feministas que realizan performances se presentan a sí mismas en una acción de tiempo real, convirtiendo sus cuerpos en significados y significantes, en objetos y sujetos de acción. Resignificando, con todo, la relación entre cuerpo-mujer-arte.

El arte feminista se propuso cambiar el cuerpo femenino al cuerpo de las mujeres, o sea, de objeto pasivo a agente comunicativo, significante y diverso. Crearon imágenes corporales para un público mujer e incluso para la mirada lesbiana.

Las artistas feministas han utilizado diversos medios de expresión en esta necesidad de vehículos para el arte, y así se encuentran las acciones de intervenciones públicas y las producciones artístico-propagandística (afiches, por ejemplo) de las *Guerrillas Girls* o los *stills* fotográficos de Cindy Sherman, la que al igual que muchas trabaja desde el cuerpo propio y se toma fotografías a sí misma representando y criticando con ironía, parodia y sarcasmo los distintos estereotipos de las mujeres en la sociedad.

Fig. 6: Guerrila Girls, 1985.



Fig. 7: Cindy Sherman, 1989 y 2000, respectivamente



2.2. El cuerpo como repertorio simbólico. Un espacio de representación y resignificación

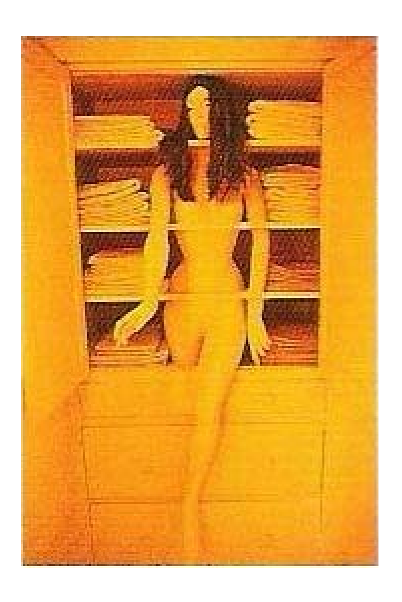
El trabajo de las artistas feministas se centra en cómo resignificar el cuerpo de las mujeres. Para ello, realizaron un inventario de las lógicas sociales y culturales -representaciones y repertorios simbólicos- que a través del cuerpo canalizan las acciones humanas que tejen la dominación masculina en la trama de la vida, desde las más banales e inadvertidas hasta las que se producen en la escena pública. Para situar al cuerpo de las mujeres, el arte feminista, se encargó de investigar la relación estrecha con la casa, la tierra, el territorio, la nación, la identidad, la violencia simbólica y física. También los vínculos con la estética, especialmente en la crítica a la representación de la mujer como un objeto de deseo masculino. A través de ellos deconstruyeron y construyeron una relación social y cultural de tales repertorios conformándolo como espacios de representación, por lo tanto, también de reapropiación y empoderamiento para las mujeres. Las herramientas críticas que encontraron para hacerlo fue la ironía y el sarcasmo, principalmente.

2.2.1 Cuerpo-mujer-casa

En esta relación muchas artistas han combinado técnicas, espacios y disciplinas para hablar de lo doméstico, como espacio y actividad exclusiva de las mujeres se traduce en la metonimia cuerpo-casa, tema central del gran *environment* colectivo realizado en la *Womanhouse,* en California en 1972.

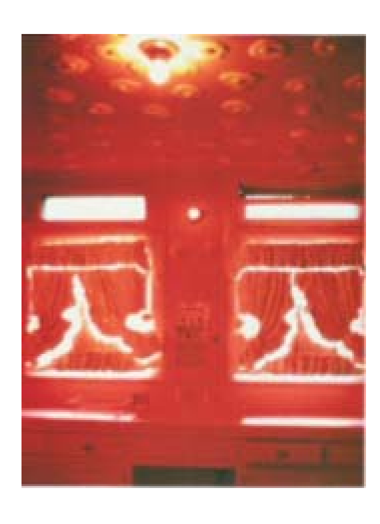
El *Programa Feminista de Arte* de la *Universidad de California*, a través de la iniciativa de las artistas y profesoras Judy Chicago, Miriam Shapiro y sus veintiuna alumnas, transformaron una casa, de 17 habitaciones, en una gran exposición de instalaciones y performances.

Fig. 8: Sandy Orgel titulada Linen Closet, en Womanhouse, 1972



Linen Closet, es un maniquí femenino atravesado por un closet con sus cajoneras y estanterías muy ordenadas, pero esta figura que representa a una mujer atravesada también podría estar saliendo del closet. Para Assumpta Bassas Vila la obra de Orgel nos dice dos cosas: "Por un lado, parece claro que la casa recluye el cuerpo femenino, lo limita, dada la configuración determinista cuerpo femenino-tarea doméstica. Por otro, el hecho de que el cuerpo femenino se halle atravesado literalmente por el armario en su acto de emancipación nos podría llevar a comentar un matiz interesante: atravesar el armario no sólo sería salir de él sino llevárselo consigo revalorizando las actividades del cuidado del lugar donde se habita, convirtiendo esa liberación en un acto de pasaje que tiene valor en sí y lo confiere a la historia de las relaciones tradicionales del ama de casa y las tareas domésticas" [64].

Otras artistas han utilizado la casa como un microcosmos y centraron sus miradas en el espacio de la cocina. La instalación multimedia *Nurturant Kitchen,* creación colectiva de Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch, es otra creación visual realizada en *Womanhouse,* 1972. Ellas a través del ejercicio cavaron en sus propias experiencias y reconocieron en la cocina un campo de batalla durante la infancia, un espacio de conflicto entre la madre y la hija, especialmente, en el acto de nutrición [65].



Detalle de la instalación *Nurturant Kitchen,* en las paredes de la cocina salían pechos y huevos fritos del techo. Toda la pieza y los objetos de ésta estaban pintados con un fuerte color rosa.

Para Marta Rosler en el video arte *Semiotics of the kitchen,* el cocinar puede ser también un lugar de subversión y nos lo enseñó con una enérgica lección de cocina. El video la muestra enseñando a cocinar dentro de un estudio de televisión. Con lo que la artista parte de una irreverente crítica a los medios de comunicación y su responsabilidad en la reproducción de las construcciones culturales que relacionan a la mujer con lo doméstico. La acción transcurre en irse violentando de a poco mientras va recitando el abecedario a través de los utensilios de cocina, ejemplo A de *apron* (delantal) y así sucesivamente hasta la Z. Mientras recorre el abecedario la ira la va invadiendo hasta hacerla tomar un cuchillo cocinero como queriendo agredir a alguien y repite el gesto con otros artefactos.

2.2.2 Cuerpo-mujer-nación

La experiencia de las mujeres dentro de la nación como ciudadana de segunda clase se prolonga también la relación de las naciones del llamado tercer mundo frente a las potencias económicas. La relación de subordinación y dependencia es la clara metáfora que se lee en las acciones de las artistas feministas que trabajan esta temática.

La artista palestina Mona Hatoum, radicada en Londres en 1975, realiza perfomances en donde trabaja su historia personal relacionándola con la de su nación. En varias performances ha generado espacios casi claustrofóbicos de separación, como una especies de jaula, o velos que las cubren desde donde interactúa con el público: “Estas barreras restringen tantos los movimientos físicos como la comunicación, y expresan la condición de estar separada de una nación que ha sido, a su vez, colonizada y dividida” [66]. Metáfora que también sirve para su cuerpo de mujer el cual busca también descolonizarse o desculturizarse.

A pesar de desbordar los años en que se centra este estudio, resulta ejemplificador el trabajo de la mexicana Lorena Wollfer, que en 1997, realizó la performance *Territorio Mexicano,*

en la cual se mantenía acostada inmóvil en una camilla de hospital mientras le caía insistentemente una gota de sangre sobre su cuerpo desnudo. Al año siguiente, la performancera protagoniza *Si ella es México, ¿quién la golpeó?* performance que cuestiona los mitos sobre las mexicanas y mexicanos en EE.UU. Sobre una pasarela como en un desfile de modas se paseó como una *top model*, durante 45 minutos, con su cuerpo maquillado de moretones y golpes en el *Yerbabuena Center for the Arts*, en San Francisco, mientras de fondo se escuchaba una grabación del Senado norteamericano donde se hablaba mal de México. Sus acciones pretenden llamar la atención sobre la dependencia económica de México con respecto a Estados Unidos, puesto que no por nada el segundo ingreso económico nacional son las rentas de las mujeres y hombres mexicanos que trabajan en EE.UU.

2.2.3 Cuerpo -mujer- tierra o naturaleza

Esta relación es la metáfora que relaciona a la mujer con la tierra o *madre naturaleza.* Este vínculo es predominante en la mayoría de las cosmovisiones y cosmogonías de pueblos originarios.

La artista cubana Ana Mendieta, a quien le dedicaremos más líneas en el próximo capítulo, trabaja con la triada cuerpo-mujer-naturaleza, lo hace desde una conjunción mística ceremonial, fusionando su cuerpo con la tierra como lo deja ver en todas las acciones de la serie *Siluetas*. Por su parte, Mary Beth Edelson explora desde el ecofeminismo la construcción del cuerpo de las mujeres y su relación con la tierra como parte de la naturaleza resignificándola a través de la investigación de las sociedades matriliniales.

2.2.4 Cuerpo-mujer-identidad racial

En esta conjunción especialmente se ha hecho desde la raza y género, interpelando a la discriminación por ser mujer y negra, o latina, entre otras realidades de la exclusión. Es claro que no es lo mismo ser mujer blanca que ser mujer negra, latinoamericana o india en un país racista.

Desde esta problemática trabaja la artista afroamericana Adrian Piper quien comienza un video montaje llamado *Corneded (Arrinconada, 1988)*, con la frase *"Soy negra"* que acompaña a su rostro que posee rasgos negroides, pero pálidamente, contradiciendo un poco la reivindicación primera. Piper habla de lo cuestionable de las categorías raciales, por ejemplo, mostrando dos certificados de nacimiento de su padre, uno que lo identifica como blanco y el otro como negro, por tener también la piel más clara. Según Astrid Wege, en esta obra en particular, Piper plantea las principales características de sus trabajos reconociendo "el principio del diálogo, su escepticismo respecto a lo visible y su definición de lo personal es político. Piper puede incluir su propia experiencia como norteamericana negra de tez clara en su trabajo, pero la verdad es que el racismo, la xenofobia y la discriminación no son su problema personal, si no el resultado de los factores sociales, políticos y económicos. En la medida que se trata justamente de eso, la obra de Piper (…)

se trata más bien de adoptar varios puntos de vista sobre la cuestión cómo se crean los estereotipos (racista y sexistas en particular) y qué papeles intervienen en el proceso” [67].

Otra artista que trabaja desde esta tríada es Yolanda López, mexicana, que desde la imagen de la Virgen de Guadalupe, interpela su identidad como mujer, “chicana” y artista que reside en Estados Unidos. En una de sus obras llamada *Las cosas que nunca le conté a mi hijo de ser mexicano* (1984-1993) señala a los medios de comunicación masiva como los culpables de los prejuicios contra las y los chicanos.

Fig. 9: Autorretrato, Yolanda López, 1978.



Patsy Valdés también trabajó desde esta perspectiva, pintora y parte del colectivo ASCO (1971), en su producción personal gráfica desarrolla la problemática de la mujer chicana.

2.2.5 Cuerpo-mujer-violencia física

La protesta de las artistas feministas por la violencia contra las mujeres fueron plasmadas a través de diferentes medios visuales, ya sea utilizando la fotografía, la performance, entre otras manifestaciones artísticas. Pero sin duda, las que han causado mayor impacto son los carteles y que llaman a las marchas o acciones colectivas contra la violencia hacia las mujeres, como la realizada por *Women Against Violence Against Women* y *Rape Crisis Hotlines* en Los Ángeles, 1977, acción que reunió a cientos de feministas y artistas feministas. Otra muestra interesante es el trabajo fotográfico de Barbara Kruger que hace un llamado desde el cuerpo de la víctima, de la mujer que cede espacio a la violencia y la hace parte de su vida. Señalando un *“Tú no eres tú misma“* llama a las mujeres que están inmersas en los círculos de violencia a reconocerse a sí mismas, mirarse al espejo, encararse y no tener vergüenza de reconocer ser víctima de violencia, llama a denunciarla y a decidirse por cambiar la situación. También invita a analizar el cómo las mismas mujeres cedimos el espacio a la violencia, por lo tanto, quien tiene, primero, en sus manos el cambio somos nosotras, con eso llamó al empoderamiento de las mujeres.

Fig. 10: *Untitled (you are not yourself)*, Barbara Kruger, 1982. Fotografía en blanco y negro 183 x 122 cm.



En la misma línea que Kruger está Nan Goldin, que fotografía el cuerpo golpeado como denuncia, por un lado y, por otro, como resistencia e invitación a renunciar a ese cuerpo abandonado y reapropiarlo. Dejando en claro que desde esa pertenencia, o sea de usar y abusar de nuestro cuerpo es donde se nos subordina, por lo tanto, es ese el lugar que se debería subvertir.

Fig. 11: Heart-shaped Bruise (From The Ballad of Sexual Dependency) Nan Goldin, 1980. Fotografía a color.



Sin duda, la violación es un hecho de violencia contra las mujeres que lamentablemente lo han vivido muchas y cada minuto sigue ocurriendo. Acto que también constituye otra arma más de los ejércitos en cualquier conflicto bélico. Por lo tanto, la relación cuerpo-mujer-violencia es extensible también a la guerra. Tema que también trabajó la ya mencionada artista Marta Rosler. En uno de sus fotos montajes muestra a una dueña de casa pasando la aspiradora por las cortinas mientras por la ventana se ve a militares estadounidenses en Vietnam.

El acto de violación es también parte de la obra de Suzanne Lacy quien creó un libro como objeto de arte en 1972. La obra se llamó *Rape.* En el interior del libro en cada sección en su parte izquierda dice: *Rape Is*confrontándolo con la página de la derecha en forma neutral y sin juicios de valor, situaciones que han vivido mujeres. Por ejemplo, dice *Rape Is / When your boyfriend hears your best friend was raped and he ask, "What was she wearing"* [68].

Ana Mendieta en una performance realizada en 1973 se representa como víctima de violación. El escenario fue su departamento. Esta acción, la artista, la hizo a raíz de la violación y asesinato de una estudiante ocurrido en su *campus* universitario, ante lo cual decidió pronunciarse artísticamente con las siguientes acciones: invitó a su casa a compañeros y amigos, que al traspasar la puerta entreabierta, la encontraban en un cuarto en la penumbra; sólo una luz iluminaba la mesa donde yacía desnuda, atada de la cintura para abajo y ensangrentada. En el suelo, platos rotos y huellas de sangre. Mendieta permaneció inmóvil durante una hora, mientras sus "invitados", perturbados, comentan la escena. El registro fotográfico se realizó a continuación [69].



Para presentar el hecho y el fenómeno de la violación, Mendieta evitó no sólo las mediaciones sociales, incluso no preinscribió su acción como performance, ya que, al parecer, no lo anunció como tal a sus invitados e invitadas. Este último dato también forma parte del proceso, y sin duda de la contundencia que adquirió la presentación, dada la brutalidad e inmediatez con las que confrontó a sus espectadores.

2.2.6 Cuerpo-mujer-belleza

Los cánones de belleza históricamente han pesado más en las mujeres que en los hombres inscribiendo estrictos valores y patrones estéticos al cuerpo de las mujeres. La historia del arte se encargado de reproducirlos. Ese es el punto de partida de la crítica de las artistas feministas. Por ello, las propuestas políticas estéticas de varias artistas visuales feministas transitan por la deconstrucción y/o crítica a esos cánones.

Hacerse a sí misma, sin los patrones de belleza que se han descrito a través de la Historia del arte, es una de las temáticas centrales en la obra de la artista feminista francesa Orlan (quizá lo fue también para su compatriota la proto performancera Claude Cahun). Orlan en su célebre *Arte Carnal* se recrea como un acto de autohibridación de sí misma y lo plantea como un derecho de las mujeres a la autocreación. El cuerpo, según Orlan, es una escultura que puede ser modificada. Idea que fue central en sus primeros trabajos fotográficos (década del 60') en los que se representaba desnuda en diversas posiciones con el fin de mostrar su cuerpo-escultura como una forma de "deconstruir el cuerpo femenino de la antisexualidad obligatoria" [70]. Asimismo, esta idea, es fundamental en su obra, hasta

llegar ya en la década del 90’ a someterse a intervenciones quirúrgicas, para instalarse dos protuberancias en las sienes en vivo vía satélite con performances y lectura de poemas y de su *Manifiesto de Arte Carnal.*

Fig. 12: Foto de registro a la performance en el pabellón quirúrgico mientras leía poesía y su *Manifiesto del Arte Carnal.*



Dicho Manifiesto es –según la artista- un tratado del autorretrato que oscila entre la desfiguración y la transformación. Su *arte carnal* lo contrapone con el *arte corporal* pues no busca el dolor, por lo tanto tampoco es heredero de la tradición católica que gusta de la autoflagelación, pues para ella con su arte *la carne se hace verbo,* al contrario y derribando la idea del catolicismo que versa: *el verbo se hizo carne*. Es un acto de declamación que grita *¡Viva la morfina! ¡Muerte al dolor!.*

Cabe señalar que la prensa ha dicho de todo sobre ella y ha tergiversado lo que ella les ha dicho en entrevistas, de lo cual comenta ya estar cansada, por lo que ahora deja que opinen lo que quieran. Esta opción, a mi juicio, la hará ingresar a la historia del arte como la artista que se operó en público porque quería ser la más bella o la más fea de la historia del arte, que es –entre otras cosas- lo que han dicho los medios sobre ella. Sin duda, Orlan lo que está haciendo es plantear una ruptura crítica de los parámetros estéticos de la belleza para lo cual metafóricamente usa la cirugía estética. “No existe un cuerpo un cuerpo humano, existen los cuerpos sexuados, y esta sexuación, que ha sido el tema por excelencia del arte occidental, se considera monstruosa cuando desborda los cánones de belleza prefijados: el cuerpo como superficie, sin interioridad, piel lisa, sin arrugas, cicatrices, pelo” [71]. Orlan quiere combatir la idea de belleza desde una posición feminista por ello en otra de sus instalaciones compara e hibrida su rostro tras el proceso posoperatorio con las imágenes de las bellezas canónicas del arte occidental. La artista explica que no quiere parecerse a ellas sino recrear un resultado final diferente. “Se trataría, tal vez, de aglutinar en su rostro una multiplicidad de imágenes-identidades conectadas con las representaciones de la feminidad a lo largo de la historia, y de darnos la posibilidad de imaginar otras subjetividades y otras posibilidades” [72].

Fig. 13: Orlan, en *Conferencia Magistral* en el *II Congreso Internacional El Cuerpo Descifrado,* ciudad de México, Octubre 2005. La foto muestra una de sus cuerpo-esculturas, obras realizadas en la década del 60’.



2.2.7 Cuerpo-mujer- territorio

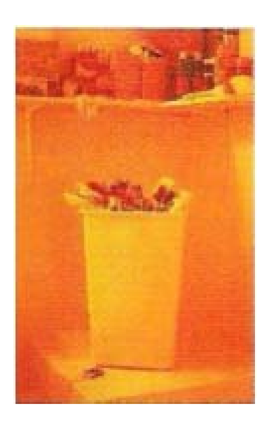
El cuerpo debemos entenderlo como un territorio soberano para las mujeres. Esta tríada es quizás la más trabajada por las teóricas y las artistas feministas. Deconstruir el cuerpo como objeto significó no sólo hacerlo a partir de él como objeto sexual sino también de las imágenes y actitudes negativas relacionadas con la anatomía y fisiología de las mujeres. Trataron temas tabú como el sentimiento ante la menstruación y representaron imágenes realistas o simbólicas de vaginas, senos y otras partes de la anatomía que hasta entonces habían sido un "objeto" de la cosmovisión masculina. Por lo tanto desde el cuerpo objeto del placer visual masculino las artistas resignifican la carga de “objeto” y lo hacen sujeto y territorio. Las feministas celebraron el cuerpo femenino y su poder biológico: querían liberarlo de las exigencias sociales impuestas sobre él, de ser un objeto sexual o maternal, de ser perfectas según los estándares masculinos y/o cumplir con las exigencias de la moda. Las feministas hacían sus experiencias corporales tema artístico para abstraer el cuerpo de la mujer de la mirada masculina y sus exigencias. En otras palabras, pretendían *"descolonizar el cuerpo femenino"*.





La primera foto corresponde a una performance de VALIE EXPORT [73], perteneciente a una serie llamada *Tapp-und Tastkino* de 1968 en la cual denunciaba el uso que hace el cine del cuerpo femenino para una audiencia heterosexual. En esta acción se ató una caja con dos aberturas cubiertas por cortinas y salió a la calle, mientras su entonces pareja Peter Weibel, invitaba por megáfono al público a tocarle los pechos desnudos detrás de la tela, “transformando la situación voyerística del cine en un ‘cine ampliado’, sustituyendo la imagen cinematográfica de la ‘feminidad’ definida por los hombres por su propio cuerpo real y devolviendo la mirada a los que la observaban, convirtiéndolos, a su vez, en objetos que podían contemplarse” [74]. La segunda foto, de la artista austriaca, corresponde a *Pantalones en acción, Pánico genital.* Esta performance la efectuó paseándose por las filas de un cine porno.

Fig. 14: Judy Chicago en su instalación Menstruation Bathroom, Womanhouse, 1972.

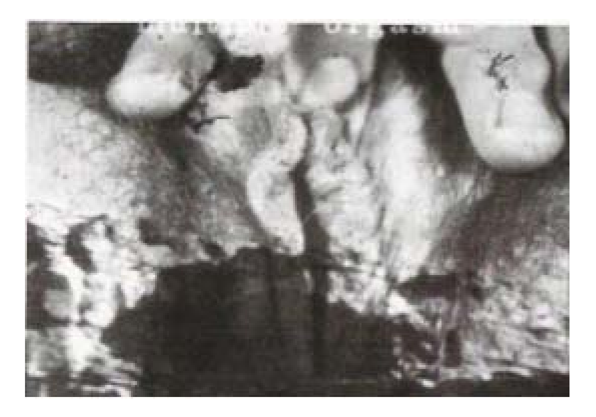


2.2.8 Cuerpo-mujer-deseo. Cuerpo-mujer-placer

Desde aquí las artistas resignifican el cuerpo como espacio de placer o deseo para el otro, masculino y transforman sus cuerpos en territorios de placer y deseo para otras o para sí mismas. La masturbación o autoplacer, el uso de dildos, las relaciones lésbicas, son temas explícitos e implícitos en las obras que hablan de la relación cuerpo-mujer-deseo o placer. La exploración del cuerpo como territorio inexplorado por las mujeres en la invitación de las muchas propuestas político estéticas de las artistas. El deseo y el placer son, a mi juicio, valores políticos que ha incorporado el feminismo para el empoderamiento de las mujeres.

´

Fig. 15: Barbara Hammer, *Múltiple Orgasm*. Corto en 16mm dura 6,5 minutos, color y sin sonido. 1976.



En síntesis, la búsqueda de un cuerpo con existencia propia, no asimilable a la paralizante mirada cosificadora conformada por el deseo masculino, es una constante en el trabajo de casi todas las artistas feministas en estos años.

CAPÍTULO III. ARTE FEMINISTA LATINOAMERICANO. MÉXICO. 1970-1980

"Mi propuesta como artista ha sido siempre ser consciente de que aquí, en el sur, somos el resultado de dos culturas, y que mi obra debe estar integrada a ese soporte cultural"
Matilde Marín [75]

Las palabras de Matilde Marín sintetizan los territorios por donde transita el arte feminista latinoamericano. Si bien esta investigación se planteó como exploratoria, no pretendía solo entregar un listado de las artistas feministas, sino también saber más de ellas a través de sus obras, de escritos sobre ellas y de sus propios relatos, como se cuentan, la visión de sus pares, de sus obras, de su tiempo, de los espacios físicos y culturales donde se desenvolvieron.

A través de esta búsqueda de la producción de las artistas visuales feministas los principales resultados nos dirigieron a las mexicanas por su prolífera producción político estética y visual durante las décadas que enmarcamos este estudio. A pesar de ello, una de las más prominente artistas feministas de América Latina fue la cubana Ana Mendieta, quien en los 70' encarnó toda la hibridez de su cultura, que con acervos de raíz afro e indoamericana, constituyeron una sola estructura en su obra. La importancia de sus trabajos radica en que apuntaban a un cambio de orientación desde sistemas de pensamiento no occidentales haciendo de ellas obras muy complejas, pluridiscursivas [76].

La producción de arte feminista latinoamericano sintetiza su política estética en el cuerpo, al igual que el arte feminista europeo y estadounidense, pero estrecha la relación con lo ritual, pues las acciones de arte entendidas las entienden como rituales de sanación o de evocación a lo sagrado como en las culturas ancestrales americanas y/o africanas. Otro de los espacios por lo que transita la producción de arte feminista latinoamericano es el de las tradiciones culturales ironizando o parodiando los ritos o fiestas populares. Puntos clave, por ejemplo, en la obra de Mónica Mayer y Maris Bustamante.

Los Estudios Culturales y la Historia Cultural nos permitieron indagar en las tensiones que surgen de la discusión crítica que contrapone a la cultura de elite con la popular, oponiendo en la producción cultural a "alta" cultura hegemónica y otra de menos valor, subalterna. Dentro de la subalternidad se situaría el trabajo artístico de las mujeres. Muchas artistas y críticas han resignificado este lugar dentro de lo popular y lo han manifestado a través de su

producción teórico estético y visual recogiendo las expresiones del mal llamado arte popular o artesanal.

Néstor García Canclini propone que una vía para salir de la discusión que opone un arte culto a otro popular es "un nuevo tipo de investigación que reconceptualice los cambios globales del mercado simbólico tomando en cuenta no sólo el desarrollo intrínseco de lo popular y lo culto, sino sus cruces y sus convergencias" [77]. Asimismo podemos leer que estos cruces facilitan procesos masivos de circulación, por su producción simbólica inscrita en sus mensajes, imágenes y formas que aprovechan significativamente sus canales de difusión. Aquí se da la clave para enlazar estas perspectivas teóricas y metodológicas con el objeto cultural que analizamos, o sea, la producción política estética y visual de arte feminista latinoamericano. La producción feminista dentro las artes visuales de las artistas mexicanas nos ejemplifica claramente la relación entre el cuerpo, lo sagrado y lo profano con la cultura popular, como lo podremos ver a continuación.

1. Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano y mundo popular

Las artistas feministas latinoamericanas dejan ver en sus obras toda la hibridez cultural de América Latina entregando un matiz singular a sus propuestas estéticas y políticas coronadas por actos de una potencia y osadía de sus propuestas visuales. Entendemos hibridez, según lo descrito por Néstor García Canclini [78], más bien como procesos de hibridación, mezclas interculturales, no sólo raciales a las que suele limitarse el concepto de mestizaje lo que permiten incluir las formas modernas de hibridación, que podría responder mejor que sincretismo, que casi siempre se refiere a las fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. En 2001, García Canclini revisa nuevamente el concepto y lo redefine como "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" [79]. Asimismo, explica a qué se refiere con estructuras llamadas discretas, reconociéndolas como productos culturales, resultantes de procesos de hibridación. Pone el ejemplo del *spanglish* para dar cuenta que como híbrido es producto de otros dos híbridos como lo son los idiomas español e inglés, nacidos del latín, árabe, lenguas precolombinas, etc.

Como hemos revisado, en general, no es mucho lo escrito sobre arte y feminismo, y lo escrito ha sido principalmente en Europa y Estados Unidos. Estudios, que por cierto, no contemplan o no desarrollan la relación entre producción artística femenina-feminista y arte-cultura popular. A pesar de la escasez encontramos el trabajo *En busca de las diablas. Sobre arte popular y género* [80], de Eli Bartra, que en cuya introducción señala que ha pasado años buscando sin éxito un estudio que hable de la relación entre arte popular y mujeres, por lo que finalmente se decidió a escribirlo. En este trabajo plantea varias hipótesis que según ella podrían ser las respuestas a por qué no se ha investigado en este

campo. Una explicación, podría ser que los y las investigadoras del primer mundo no consideren al arte popular dentro de la Historia del Arte con mayúscula. Otra explicación la encuentra en que sería un olvido de la historiografía feminista lo que podría haber pasado por “el hecho de que se supone que el arte popular es anónimo y por lo tanto resulta difícil, y a veces imposible, conocer la identidad de quien lo produjo y, por ello, no podemos saber dónde están las mujeres. En esta aseveración, en mi opinión, podría estar la clave ya que en la invisibilidad y la multitud son quizás lo que acerca a las mujeres con lo popular, pues es una semejanza de situación y experiencia.

Otra explicación para Eli Batra, podría estar en el hecho de que no existe una “historia del arte popular tan estructurada y, por ello, tan androcéntricamente estructurada como la del arte de las élites y no hay mucho para desmantelar (…) O quizá también, porque el arte popular de muchos países desarrollados no tiene tanta riqueza en comparación con el que se produce en un sinnúmero de países subdesarrollados” [81].

Buscar la respuesta al por qué no se ha escrito sobre alguna temática podría pensarse que es un acto infructuoso, pero en este caso resultar develador pues nos muestra un poco las tareas que se deben hacer bajo una perspectiva feminista o de género. Con todo, podemos ver que existen pocas textos en torno a la relación arte popular y género. Panorama similar podemos observar entre la relación de la producción de arte feminista y la producción del mundo popular. Por ello, este estudio pretende modestamente hacer un aporte al análisis de esta relación.

Pero ¿quiénes realizan el arte popular? Para responder esta interrogante es necesario definir primero que es el arte popular. Para Marta Traba, crítica de arte, el arte popular lo integran las artesanías, el folclor y la pintura primitiva [82]. Según Eli Bartra [83], las artesanías y arte popular son dos cosas diferentes. Si bien reconoce que todo arte popular es artesanal, pero no toda artesanía es arte popular, la diferencia la haría que las artesanías serían hechas más en serie y dependerían más de la habilidad manual y cumplirían a menudo una función práctica inmediata, tendiendo ser repetitivas y elaboradas colectivamente, en cambio, el arte popular, sería más personal, por lo tanto único e imaginativo. En lo personal coincido más con la definición de Traba, que la de Bartra, pues esta última, a mi juicio, caería en una desvaloración de la creación colectiva, además no creo que se pueda asegurar que un trabajo manual sea uno igual que el otro, al ser realizado muchas veces o en *serie*, como señala la autora, y más si hay diferentes manos en su producción. Además, veo que en general se ocupan del hacer de este arte más que del contenido de este arte que es la maraña a desentrañar de la cultura popular.

El arte popular es la creación de las y los sujetos populares, cuestión que podría resultar un poco obvia al responderse. Pero, ¿quiénes son las y los sujetos populares? Según Ana Rojo, es un grupo heterogéneo que se “compone de aquellos que tienen una posición subalterna en las diversas relaciones de poder existentes, las cuales son polimorfas”. [84] Pero si el

sujeto popular fuese eso, las mujeres como grupos social subalterno deberían ser todas sujetos populares. Sabemos que en realidad no es así, no todos los marginados/as y oprimidas/os son sujetos populares. Si bien podemos pensar que principalmente lo popular fluye del mundo de la creatividad de las y los más pobres de la sociedad, del llamado “bajo pueblo”, no podemos afirmar que exclusivamente se origine allí completamente puesto que es aun más complejo lo que identificamos como lo popular.

Néstor García Canclini [85] enriquece la discusión para desmitificar e identificar lo popular en la actualidad señalando varios puntos que me parecen necesario destacar puesto que ya no podemos relacionar lo popular exclusivamente con las tradiciones de antaño. El primero habla de que las culturas campesinas y tradicionales no representan mayoritariamente a la cultura popular debido a que, entre el 60 y 70 por ciento de la población latinoamericana vive desde la década del 70, en ciudades. Además las zonas rurales viven, principalmente, en respuesta a la demanda de las vida urbana, como por ejemplo a través del turismo. Por otro lado, el desarrollo moderno no habría suprimido lo popular, ya que, estudios han demostrado que se ha incrementado y transformado debido a la existencia de una necesidad del mercado por incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación, con el fin de llegar hasta las capas populares menos integradas a la modernidad. Otra razón sería la imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial, asimismo los sistemas políticos tendrían un interés de tomar más en cuenta el folclor para fortalecer su hegemonía y su legitimidad. Otra causa se debería a la obvia continuidad misma de la producción cultural de los sectores populares puesto que para muchos es una posibilidad de sustento.

Lo popular no se concentraría en la producción exclusiva de objetos. Estudios antropológicos y sociológicos sobre la cultura sitúan a los productos populares dentro de las condiciones económicas de producción y consumo. Por ello, ni siquiera la cultura popular sería vista ya como una norma autoritaria o fuerza estática e inmutable, más bien se toma como un caudal basado en las experiencias previas de un grupo para dar respuesta y vincularse a su entorno social [86]. Por lo tanto, en vez de una colección de objetos o de costumbres objetivadas, la tradición sería pensada como “un mecanismo de selección, y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimar el presente” [87]. Debido a esta explicación, el arte popular no es una colección de objetos, ni las costumbres repertorios fijos de prácticas, sino dramatizaciones dinámicas de la experiencia. Con ello, “Si los rituales son el dominio donde cada sociedad manifiesta lo que desea situar como perenne o eterno, hasta los aspectos más durables de la vida popular se manifiestan mejor que en los objetos inertes en las ceremonias que los hacen vivir” [88]. Dentro de este punto, es significativo el trabajo de la artista cubana Ana Mendieta que situó muchas de sus obras dentro de rituales y ceremonias rescatando a la cultura afroamericana.

Lo popular no sería tampoco monopolio de los sectores populares, puesto que al concebir el *folk*, como prácticas sociales y procesos comunicacionales, se quebraría, según García

Canclini, la idea naturalizante que relacionaba ciertos productos culturales con grupos sociales fijos. Esta afirmación se hace patente cuando observamos en la evolución de las fiestas tradicionales y la producción y venta de artesanías que revela que éstas no son ya tarea exclusivas de los grupos indígenas, ni siquiera de los sectores campesinos, sino que, actualmente intervienen en su organización los ministerios de cultura y de comercio, las fundaciones privadas, las empresas de bebidas, las radios y la televisión [89].

Finalmente, García Canclini, menciona que lo popular no es vivido por los sujetos populares como una satisfacción melancólica de sus tradiciones, ya que, muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo transgreden humorísticamente. Citando a Da Matta [90], reconoce que en los carnavales "se da un juego entre la reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte pues la explosión de lo ilícito está limitada a un periodo corto, definido, luego del cual se reingresa en la organización social establecida" [91]. Precisamente, es en este último punto el arte feminista latinoamericano ha prestado atención al imitar y/o parodiar rituales culturales y sociales haciendo más dinámica esta situación, lo que veremos más adelante con *Tlacuilas y Retrateras.*

En síntesis, podemos reconocer que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, que utilizan como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones. Por tanto, lo que identificamos como lo popular, o perteneciente a la cultura popular -como una temática o especificidad que desarrollan las artistas feministas latinoamericanas- es una representación profunda y sentida de las artistas con respecto a sus experiencias críticas en las sociedades latinoamericanas. Un claro ejemplo es el reconocido trabajo fotográfico de Lourdes Grobet con su proyecto de años de registro de teatro campesino y también con el retrato que hizo del mundo de la lucha libre mexicana [92].

La producción artística de Grobet sintetiza, al igual que otras artistas feministas latinoamericanas, la hipótesis de este estudio la que dice relación con que las artistas feministas latinoamericanas rescatan, reinventan y resignifican el mundo popular en sus obras. La artista, cual antropóloga, registra el ritual del mundo popular urbano, en la lucha libre donde se refleja toda la hibridez latinoamericana. Lourdes llegó al mundo de la lucha desde una tradición familiar de afición al deporte y culto al cuerpo [93]. Ella narra que su padre no le permitía asistir a la lucha porque decía que eran cosas de hombres: "Yo me había prometido no hacer fotos de indios ni con sesgo folclórico, pero cuando empecé a retratar a luchadores me di cuenta que ellos y ellas son los indios e indias proyectados en la ciudad; encontré ese México profundo que me interesaba. Especialmente mi experiencia con las luchadoras amplió mi concepto del mundo de lo femenino y su subordinación de las mujeres en este mundo patriarcal" [94]. El comentario final que hace la fotógrafa, en esta cita, es muy significativo pues las luchadoras no tienen permitido subir a los principales cuadriláteros del circuito de la lucha libre mexicana. Ellas solo pueden hacerlo en las arenas de la periferia. Con todo, Lourdes Grobet en contra del retrato folclórico sostuvo que las

imágenes de las y los indígenas urbanos con sus nuevas máscaras y la ejecución de sus rituales modernos era lo que quería retratar.

Fig. 16: La Briosa



Fig. 17: Tania la Guerrillera y Reina Gallegos, Arena de Puebla, 1982.



Fig. 18: Irma González y Doña Virginia, Arena El Toreo



Las fotos de Lourdes sobre la lucha son el testimonio del mundo popular mexicano que vibra con ese deporte y espectáculo *kitsch*. Las imágenes retratan toda la estética deslumbrante a través de un acercamiento respetuoso. Según Carlos Monsiváis la lucha que retrata la fotógrafa es la resurrección de la carne en siete colores, la lucha libre reinventa la Guerra Florida [95]. El mundo que muestra en sus fotos es popular porque "la forma no pretende engañar a la función (el estilo es el mensaje), porque la fanaticada en su metamorfosis se vuelve un tribunal romano del circo, porque las pretensiones en la aglomeración resultan de todos y de nadie, porque la ropa no engaña ni desengaña, porque

los acontecimientos inesperados provocan júbilo de sobremesa, porque se puede ser un ídolo sin estilo pero no sin estilacho. Para Lourdes Grobet lo popular (…) es lo que la sociedad del consumo no disuelve ni asimila. Lo popular es un mural construido a trechos, con anuncios en las paredes (…) No es, debo aclarar, lo popular como lo opuesto a lo aristocrático y lo burgués, sino como respuesta al plan de invisibilidad, a lo que no consta en actas o ceremonias solemnes. (…) lo popular es también la exploración del gusto por el mal gusto, es el vislumbramiento de un modesto o grandilocuente cambio de paradigmas en las consideraciones estéticas, es el hallazgo estético en la multitud" [96].

Las fotografías de Lourdes no solo muestran luchadores y luchadoras, sino sus vidas arriba y fuera del ring, y además retratan al público que cautivado avivan a sus favoritos/as y abuchonean a sus contrincantes. Es la eterna lucha del bien y del mal.

Fig. 19: Lourdes Grobet, 1985



Fig. 20: Lourdes Grobet, 1985



Monsiváis destaca que las fotos que muestran al público con sus gritos representan los ecos de sí mismos “son sonidos feroces, sonidos de aprobación, sonidos que animan la continuidad de las generaciones sobre el ring. Y a los gritos al ruiderío que en las fotos se atenta para darle su sitio a los gestos, los complementan las agonías brevísimas al final de cada caída, el rostro se esfuerza por no baratarse y hacerse literalmente trizas” [97].

1.1. Ana Mendieta. Cuerpo, sangre y rito sacrificial

Ana Mendieta artista cubana (1948-1985) desarrolló su obra principalmente en Estados Unidos. En su producción artística encontramos intervenciones espaciales, instalaciones, fotografías, esculturas, dibujos, videos y performances. Éstas últimas las realizó principalmente entre 1972 y 1974 y presentaban un juego con la identidad, con claras reminiscencias que aludían a las ceremonias de los *orixas* de la cultura afroamericana, mezclando elementos como tierra, sangre, hierbas, entre otros, representando violentas escenas para explorar, con su propio cuerpo, la violencia contra las mujeres y la sexualidad de la mujer. Entre sus esculturas privilegió el trabajo en madera o de arcilla evidenciando que directamente sus experimentaciones estéticas estaban en estrecho vínculo con las creaciones de lo artesanal por un lado y, por otro, con lo natural y lo primitivo. En conjunto, sus trabajos en diferentes materialidades dan testimonio que como artista intentó ir más allá de las limitaciones sociales impuestas a la expresión de sí misma y a la autodeterminación de las mujeres.

Fig. 21: Mutilated body on landscape (Cuerpo mutilado sobre el paisaje), Oaxaca, México,1973.

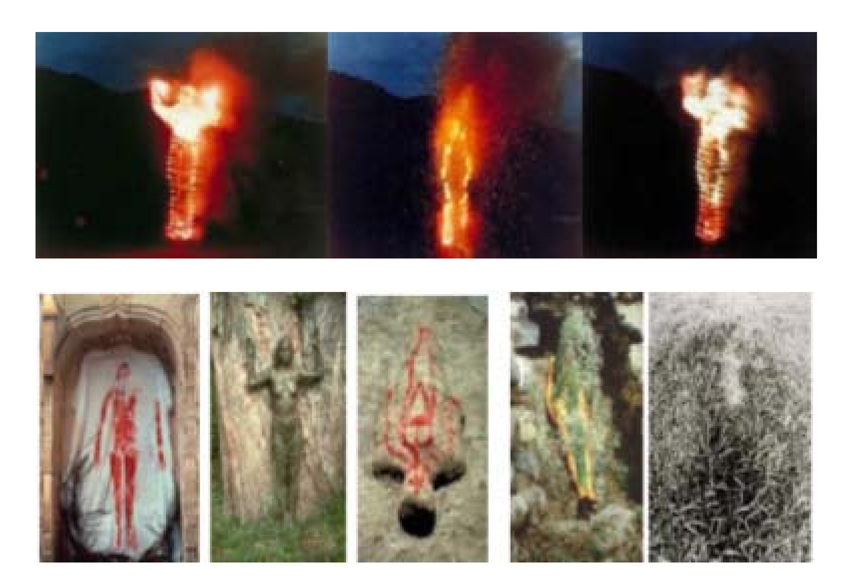


Las intervenciones de Ana Mendieta se inscriben en un periodo de ascenso de combatividad política e ideológica en los Estados Unidos, de lucha feminista y emergencia de géneros artísticos contestatarios y transgresores. Es en ese contexto donde Mendieta construye sus posturas e intervenciones artísticas de cara a su historia de personal, marcada desde cuando -a punto de cumplir los trece años- junto con su hermana Raquel y otros niños y niñas integraron el paradójico *Plan PeterPan* [98], el cual permitió que fuese arrancada de la isla con el consentimiento familiar. A partir de ahí, inicia su peregrinaje de un campo de refugiados en Miami a un orfelinato a cargo de monjas que la sometieron a maltratos físicos, para continuar por sucesivos hogares adoptivos hasta caer en grave depresión. En los Estados Unidos experimentó además la vida cotidiana como ciudadana de segunda clase con la consiguiente opresión cultural [99].

Entre sus obras mas señeras se encuentran su serie *Siluetas*, que fueron figuras humanas elaboradas directamente sobre el paisaje, que evocaban los lazos de unión entre cuerpo y naturaleza. La artista pretendía restaurar los vínculos que nos unen al universo, recuperando con ello creencias primitivas panteístas y de renovación. Con la incorporación de elementos de la naturaleza y ritos sacrificiales asociados a la santería; con sangre, agua, tierra y fuego; con el juego de la presencia y la ausencia perceptibles de su propio cuerpo materializa *Siluetas.* Ana Mendieta partió de la necesidad de construir y proyectar una afirmación de su identidad negada o despreciada dentro de los Estados Unidos, para producir un discurso que cuestiona la racionalidad dominante, sus consecuencias de homogeneización social, la simplificación cultural e ideológica y la negación de los procesos que son excluyentes de la magia y de otras diferencias culturales.

Otras acciones posteriores de Ana Mendieta ocurrieron en lugares apartados y lejos del público, y las intervenciones materiales desaparecieron, al ser reapropiadas por el paisaje. Por ejemplo, para *Silueta de Yemayá* (1975), Mendieta construyó una balsa de madera sobre la que dejó perceptible su silueta formada con flores blancas. Al flotar corriente abajo, la balsa fue quedando atrapada en los remolinos hasta fundirse lentamente en el agua. Durante seis minutos de duración, la propia Mendieta se encargó de documentar el evento con una cámara. Asimismo, filmó con una cámara súper-8 también fija, otra serie de acciones (1975) sobre el paisaje, de las cuales fue protagonista: *Corazón de roca con*

sangre, Génesis enterrado en lodo, Silueta sangrienta y *Alma silueta en fuego.* El corto de la última documenta la quema y total destrucción de una silueta conformada por una sábana blanca que en un trabajo anterior le había servido como sudario; sólo queda la forma oscurecida y chamuscada en las cenizas ardientes dentro del hueco que había formado con su propio cuerpo. De *Alma silueta en fuego,* fue decisión de Mendieta exhibir sólo una fotografía a la que tituló *Silueta de cenizas*, correspondiente al mencionado hueco. Con todo, la mayor parte de su serie *Siluetas* fue hecha en lugares apartados y con carácter efímero. Las *Siluetas* son el testimonio de una liturgia místico-artística, que en ocasiones alude directamente -en los títulos, en el empleo de ciertas técnicas o en algunos detalles- a ritos afrocubanos.



En 1973, Mendieta realizó otra serie de acciones callejeras. En una de éstas depositó una pequeña maleta llena de sangre y huesos en una esquina. Una segunda acción la realizó sobre la acera en la entrada del edificio donde vivía, llamando la atención con visibles escurrimientos de sangre que venían desde la puerta. En otra ocasión Mendieta se tendió sobre la acera fingiéndose muerta. El mismo año, montó en escena un departamento violentamente destruido y deja la puerta abierta a la mirada de los transeúntes. Paso a paso, una cámara registra las reacciones de los "testigos" ante las aparentes evidencias de un supuesto crimen, de modo tal que los participantes desprevenidos, presentes en un espacio físico no inscrito en el campo artístico tradicional (museos, galerías), quedan, una vez más, convertidos en público (involuntario, no especializado), y las fotografías que registran las reacciones se convierten en testimonio simbólico del papel que desempeña el crimen en el sistema.

En general la obra de Mendieta, según el crítico de arte Gerardo Mosqueira [100], crea un rito compensatorio de su vida personal, como una especie de solución imaginaria a su ansia imposible de afirmación mediante la simbolización del regreso a su origen, simultáneamente en términos culturales, sicológicos y sociales. La problemática del exilio

habría hecho sentir en la artista esa escisión. Ella mitificó las religiones afrocubanas y, en general, sus conocimientos sobre las culturas prehispánicas de México y Las Antillas hacia una operatividad artística y personal. Gran parte de su obra consiste en un acto único: fundirse con el medio natural, acción que también pretendió, pero más violentamente, en el medio urbano.

Ella misma lo describió así: "Me he lanzado dentro de los elementos mismos que me produjeron, usando la tierra como mi lienzo y mi alma como mis herramientas" [101]. La obsesiva repetición de este gesto posee un fuerte sentido ceremonial. Más allá, es un rito en sentido estricto, pues su carácter performativo se encuentra cargado de religiosidad, constituye un acto místico lleno de significados personales. Por un lado, elabora una larga metáfora del regreso a lo esencial; a la naturaleza.

Un aspecto de la obra de Mendieta que resalta, pero por otro lado coincide con el trabajo de otras artistas feministas, es que ella usa el cuerpo propio para construir su espiritualidad exaltada. Sobre esta base ella produjo una singular apuesta interdisciplinaria en la que combina el *bodyart*, *land art*, *performance*, video, fotografía, instalación, entre otras. Las ceremonias místicas de Mendieta, hasta cierto punto, fueron posadas para la cámara, sus obras tienen que ver con la mentalidad del *snapshot*, que es el registro fotográfico instantáneo de las acciones. Todos estos aspectos indican una mezcla de procedimientos, pero también de poéticas y perspectivas culturales [102].

Ana se usó a sí misma como una metáfora. Y hasta su muerte trágica pareció completar el ciclo -con una lógica escalofriante- en una última obra, ella muere al caer de su departamento que quedaba en el piso 35 en Nueva York en 1985. Así tal como si fuera un signo de la utopía de su proyecto, la silueta final quedó sobre el cemento de la metrópolis, como volviendo a las primeras performances de Mendieta impregnadas de muerte y sangre.

Con todo, el arte de Ana Mendieta es el trabajo desde la performatividad de su discurso feminista en la que sus acciones de arte utilizan lo ritual e insisten en una entrega ceremonial del cuerpo como estrategia política. Ella relaciona lo "primitivo" o lo vernáculo en lo "culto" y lo "internacional", encarna la paradoja feminista de la teoría y praxis. Es cierto que gran parte de su obra sucede dentro del llamado gran arte y sus circuitos de élite, y no en el terreno de la cultura popular. Pero, rescata dando lugar a la intervención de lo popular -no occidental-subalterno-periférico en lo "culto" -occidental-masculino-hegemónico-central. Su obra examina los sistemas de categorización social -género, raza, clase- en toda su complejidad, de manera que provocaba con su obra sensaciones extremas que pasaban por lo místico. En la práctica de su trabajo le da mucho sentido la escenificación que construye cual ceremonia o ritual en las que mezcla lo real y lo simbólico. Con ello se apropia de creencias y prácticas religiosas para sus fines políticos estéticos. Pero, a la vez, el arte resulta para ella un instrumento ritual real fuertemente ligado a su vida personal. Por supuesto, de hecho ella hibrida el arte hacia la religiosidad

popular. Mendieta reflejaba en la noción de la identidad, el valor de las raíces y la idea de la tierra como matriz. Reinterpretaba mitos ancestrales como los de la madre-tierra de los taínos (y los de otras diosas). Indagó sobre cuestiones de orígenes: los mismos taínos creían que los primeros humanos surgieron de una cueva. Mendieta representaba las cuevas como espacios de nacimiento, como un mensaje universal del deseo del ser humano de volver a sus raíces y a la madre-tierra, al útero místico [103]. Utilizó su propio cuerpo y su exilio como instrumentos artísticos para explorar los fenómenos del destierro del ser humano, la complejidad de la identidad y cuestiones de etnicidad y género.

Es evidente su deseo de fraguar una trasgresión del mundo artístico en el cual trabajaba. Mendieta buscaba el sentido de entender el cuerpo, su cuerpo de artista. Por ello, lo utilizaba como instrumento y objeto de arte no comerciable. Jugaba con la presencia y la ausencia del mismo cuerpo al dejar huellas de él en la tierra, en las rocas, en los árboles. Así invocaba un aura ceremonial que se hacía reflejar sobre los orígenes y la base mítica de la identidad de género.

2. Artistas Feministas Mexicanas: lo colectivo y lo interdisciplinario

La década del 70' en México comienza en 1968, año particularmente convulsionado por luchas sociales no sólo en este país. Después del hecatombe social provocado por la matanza de los estudiantes en Tlatelolco asume como presidente de la república (1971), Luis Echeverría, que fue secretario de Gobernación durante la masacre, nombrado por el pueblo como uno de los responsables de lo sucedido, liberó a la mayor parte de las y los dirigentes estudiantiles a cambio de exiliarlos al extranjero y proclamó su llamada política de *apertura democrática.* Bajo esta política se atiende a prestigiosos intelectuales, en una suerte de nacionalismo cultural después de ver el declive de los mitos de la Revolución Mexicana y ante la acelerada crisis de legitimidad del régimen político. Asimismo se aumentó considerablemente el presupuesto para la cultura y se auspició el desarrollo de las universidades públicas: "Entre 1970 y 1975 la UNAM registró el incremento más alto de matrículas de toda la historia (108.28%), mientras el aumento presupuestal también fue extraordinario (349,83%)" [104].

En este contexto surgieron las artistas feministas mexicanas -tras la matanza de los estudiantes en Tlatelolco- canalizaron el descontento social a través del arte y del movimiento feminista mexicano. Todo bajo el alero de un floreciente escenario artístico y cultural institucionalizado y no institucionalizado. El arte, para muchas de las y los artistas, fue concebido como una acción colectiva. Por ello, consolidaron con sus propuestas la llamada *Generación de los Grupos* [105] que vio salir de su seno a mujeres que pasaron a formar parte posteriormente de los colectivos de arte feminista. Esta generación fue constituida por un conglomerado de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial. Lo que les movió fue la crítica a los espacios institucionales del arte, por lo que salieron de los museos y galerías para apropiarse de la calle. La mayoría de los grupos

fueron interdisciplinarios, hombres y mujeres trabajaron ofreciendo propuestas de experimentación conceptual, de instalaciones, *happenings* y performances. La temática de las acciones estuvieron, a lo largo de los 70', marcada por el contexto de una lucha por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, por las reivindicaciones democráticas, pero no había planteamientos propiamente feministas en la Generación de los Grupos. A pesar de que se luchaba por la igualdad de derechos no se cuestionaba la estructura patriarcal de la familia, ni tampoco se cuestionaba el que las mujeres, generalmente, jugaran un papel secundario, de apoyo, invisibilizador. Razón que finalmente hizo a muchas apostar por el trabajo individual o con una agrupación que sí se comprometiera con esa realidad. Por tal razón, a partir de la desintegración de algunos grupos surgieron los colectivos de arte feminista y las propuestas de trabajo en conjunto de artistas feministas y de sus producciones individuales, son las llamadas "descolgadas".

Facilitó este proceso los largos años que llevaba presente, en la lucha por la democracia, el movimiento de mujeres con sólidas instituciones como la *Unión Nacional de Mujeres Mexicanas* (1964 hasta hoy en día)conformado por mujeres de varios sectores sociales a nivel nacional [106]. Pero no es sino hacia 1970 que renació en su seno el movimiento feminista mexicano constituido con mujeres urbanas de clase media universitarias, principalmente de Ciudad de México. La primera organización feminista de esta nueva ola fue el *Movimiento en Acción Solidaria* (MAS, 1971), en el que militaron Mónica Mayer y Ana Victoria Jiménez. Posteriormente surgió el *Movimiento Nacional de Mujeres* (MNM, 1973) y el *Movimiento de Liberación de la Mujer* (1974), el *Movimiento Feminista Mexicano* (MFM) y la *Coalición de Mujeres Feministas*, agrupación que en 1976 coordinaba al MNM, MFM, *La Revuelta* y el *Colectivo de Mujeres*. Dentro de estas organizaciones transitaron las artistas quienes aportaron con su creatividad en las marchas y acciones. Las mismas que ganaron fuerzas tras celebrarse el *Año Internacional de laMujer* (1975), donde México fue sede de la *Conferencia Mundial de la Mujer*, por tal razón, en el *Museo de Arte Moderno*, se realizó una exposición llamada *La mujer como creadora y tema del arte* [107]. Este evento les permitió a las artistas constatar la situación de la mujer en el arte, puesto que la mayoría de los participantes invitados fueron varones, confirmando la idea de que en el arte la mujer sólo figuraba como *musa*, por no decir objeto. Dos años más tarde se organizó, en el *Museo de Arte Carrillo Gil*, la exposición *Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas* [108], curada por Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol, paralelamente se realizó el *Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación de la Mujer.*

Otrohito lo marcó la exposición *Tijeras* de *Magali Lara* en la galería de San Carlos, en 1976, pues presentó una serie de dibujos que describían escenas muy violentas en las que involucraba "*temas de mujeres*" demostrando que no eran precisamente dulces y agradables.

Hablar de arte feminista mexicano es pronunciar primeramente un nombre en especial: *Mónica Mayer*. Ella es la gestora de los hitos que marcaron la historia del arte feminista mexicano. Ella, junto a *Rosalba Huerta* y *Lucila Santiago*, fueron la primeras en identificarse plenamente como artistas feministas con la muestra colectiva *Collage Íntimo* que se llevó a cabo en 1977 en la *Casa del Lago*. Mayer señala que su obra en ese momento se refería a la sexualidad: "sin duda, el tema que más me interesaba; por todos lados aparecían falos y vaginas, lo que escandalizó a mucha gente, incluyendo a mis papás. Hoy veo esos cuadros y hasta me dan ternura. Comparado con lo que vemos ahora no es nada, pero en ese momento eran muy gruesos" [109]. Ese mismo año organizaron la *Muestra Colectiva Feminista* en la *Galería Contraste* y presentaron una obra colectiva llamada *Lo Normal*, en la *Casa de la Juventud* de la Colonia Guadalupe Tepeyac.

En el *Museo de Arte Moderno* (1978) en la muestra *Salón 77-78 Nuevas Tendencias*, Mónica Mayer presentó una sugerente instalación que llamó *Tendedero*, en el cual dispuso un cable para colgar la ropa tras el lavado y, bajo la pregunta: "*¿Cómo mujer, qué es lo que más detestas de la ciudad?"*, invitó al público femenino a escribir en papelitos sus respuestas y colgarlas en el tendedero como apelando al dicho popular *"la ropa sucia se lava en casa"*. En esta muestra también destacan los trabajos de *Magali Lara*, que presentó una serie de setenta y ocho dibujos de pequeño formato sobre la intimidad llamada *Ventanas* que simulaban ser de un edificio y cada una de ellas hablaban de amor, masturbación y dolor, mostraban además heridas sangrientas de cuerpos de mujeres. *Pola Weiss*, pionera del video-arte en México, mostró dos video-performances. El primero fue *Ciudad, Mujer, Ciudad* que atacaba los estereotipos femeninos a través de la imagen de una mujer que bailaba enérgicamente sin ocultar estrías u otras marcas físicas. Su mujer y su cuerpo eran reales dentro de una ciudad violenta y caótica a diferencia de la imagen de la mujer que promueven los medios. El segundo video-performance se llamó *Somos Mujeres.* Habría que nombrar también a *Pola Weiss*, (1947-1996) que ha sido poco estudiada, principalmente se la identificó sólo con el videoarte [110], pero no lo han hecho desde la performance desde donde parece tener un fértil campo de estudio, pues es el contenido de sus videos en los que con su cuerpo interactúa con la cámara.

Mónica Mayer en 1978 ingresó al *Feminist Studio Workshop*, curso de dos años que se ofrecía en *The Woman's Building* en Los Ángeles, California. De esa experiencia nos relata que el proceso educativo estaba organizado en el formato de pequeño grupo, tan utilizado por el movimiento feminista. "Se trata de una estructura de comunicación por medio de la cual las participantes tienen el mismo espacio para hablar sin interrupciones sobre un tema específico. Los temas eran los clásicos del feminismo; dinero, amor, cuerpo, sexualidad. Escuchar todas las voces permitía detectar que, lo que a primera vista parecían problemas individuales, en realidad eran sociales. En un contexto artístico, el pequeño grupo permitía desarrollar la creatividad y crear conciencia. También había un gran énfasis en estudiar a las mujeres artistas del pasado" [111].

Dentro de su formación también cuenta cursos de arte y política, como al que asistió en la *New Schoolfor Social Research* sobre marxismo y arte político. Como así mismo fue parte de proyecto artístico que se planteaban en esta línea como los realizados dentro del grupo *Ariadne: A Social Art Network,* dirigido por *Suzanne Lacy* y *Leslie Labowitz*. De sus maestras, Mayer señala: "Lacy participó del primer taller de arte feminista impartido por Judy Chicago y Miriam Shapiro (…) y estudió con el conceptualista Allan Kaprow, el papá de los happenings. Labowitz fue alumna de Joseph Beuys, quien, entre otras cosas, abrió los cauces al trabajo artístico de proceso y de intervención directa en la sociedad. Por ello los proyectos que estas aguerridas artistas feministas desarrollaban, poco tenía que ver con los soportes tradicionales e incluso con una concepción convencional de la performance (…) Asimismo Lacy y Labowitz hacían sus performances para los medios de comunicación masiva, lo cual era una tendencia de todo el movimiento de arte feminista" [112].

Uno de los proyectos que llevaron a cabo en Los Ángeles por varios meses de 1979, fue *Making it Safe, (Haciendo a prueba de)* cuyos objetivos perseguían no sólo una acción de arte sino buscar reducir la violencia contra las mujeres en la comunidad de *Ocean Park*, por medio de exposiciones, mesas redondas, performances, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y la entrega de volantes en las calles. Tal experiencia, según Mayer, le llevó a confirmar que "si se pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos" [113].

Mayer fue el puente entre las artistas feministas estadounidenses y las mexicanas, pues gestionó la realización del proyecto *The Internacional Dinner Party*, que coordinaba desde San Francisco Susanne Lacy. Este proyecto convocaba a grupos de todo el mundo a realizar una cena en honor de una o varias mujeres importantes de su comunidad. Lacy en el museo marcaría una banderita sobre un enorme mapamundi de cada ciudad que realizase un homenaje. El 14 de febrero de 1979 se realizó la primera reunión para reconocer y festejar a mujeres luchadoras sociales como Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón, Elvira Trueba y Concha Michel.

Fig. 22: De izquierda a derecha: Elvira Trueba, Adelina Zendejas, Amalia Castillo y Concha Michel.



A comienzos de 1980, Mónica Mayer, obtuvo su maestría en sociología del arte a través de *Goddard College* con la tesis *Feminist Art: an Effective Political Tool*, en la que relataba su experiencia en Los Ángeles en el *Woman's Building.* Como parte de su proyecto final organizó una obra de arte conceptual, de proceso que se llamó *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas,* el que consistió en realizar en México una serie de talleres y conferencias con sus ex compañeras del *Woman's Building*, entre las que figuraron Jo Goodwin, Dense Yarfitz y Florence Rosen. Los talleres y conferencias se realizaron en el *Museo Carrillo Gil*, en Cuernavaca y Oaxaca. El proyecto contó con la colaboración en la coordinación de las fotógrafas Ana Victoria Jiménez, Yolanda Andrade, las artistas visuales Magali Lara, Mónica Kubli, Yan Castro, Lilia Lucido, ésta última pintora y madre de Mónica Mayer.

Fig. 23: Tríptico de difusión del Taller de arte feminista realizado en Cuernavaca, 1979



A pesar de la clara influencia que tuvieron de las mexicanas de las artistas norteamericanas fueron muchos los eventos que ellas realizaron solas, y/o en conjunto con el movimiento feminista del cual participaban también. La gran performance-manifestación del 10 de mayo de 1979, es un claro ejemplo de ello. La manifestación, en el día de la madre, fue por las miles de mujeres que mueren a consecuencia de los abortos clandestinos. Se exigía una maternidad voluntaria y un aborto libre, gratuito y seguro. La acción convocó a cientos de mujeres que marcharon vestidas de negro hacia el *Monumento a la Madre*, en el parque *Sullivan* de Ciudad de México. Ante el monumento depositaron una corona luctuosa de terciopelo azul con flores moradas, adornada con instrumentos usados para provocar abortos, como pastillas, hierbas, agujas de tejer, ganchos, etc.

Así como podemos reconocer en Mónica Mayer a una gestora de los más importantes eventos de arte feminista en México, vemos que ella no estuvo sola. La encontramos junto

a artistas de destacadas trayectorias como Maris Bustamante, Ana Victoria Jiménez, Magali Lara, Pola Weiss, Lourdes Grobet; o los grupos *Tlacuilas y Retrateras* y *Polvo de Gallina Negra*, entre otros.

2.1. Los grupos artísticos feministas mexicanos

El trabajo colectivo es una característica de la mayoría de la producción de arte feminista. Para las artistas visuales mexicanas fue un medio de encuentro para compartir sus conocimientos y sus obras desde diferentes disciplinas como lo hicieron en el Taller de arte feminista realizado en Cuernavaca, 1979, que surgió como parte del intercambio con *Women's Building*, por ello, entre las acciones programadas para ese encuentro estuvo conocer el quehacer de este espacio feminista. El tríptico que promocionaba el taller en su interior señalaba: "En los últimos años, por todas partes, ha emergido la energía creativa de las mujeres, no como artista aislada, sino realizando su trabajo en grupos o colectivos, en todos los terrenos. Las alternativas actuales son muchas y se están creando nuevas". Visión esperanzadora que invitaba a las artistas feministas mexicanas a conocer las experiencias creativas de las mujeres artistas de la historia. También a "discutir la importancia de recuperar la historia (…) Hacer intercambio de experiencias y conocimientos como artistas y feministas. Saber que formas de arte feminista existen que funcionen como instrumentos políticos. Descubrir a partir del planteamiento feminista "lo personal es político" que queremos decir con ello al hacer arte, de que manera nuestros sentimientos y medios artísticos se plasman en trabajos que involucren a las mujeres en la problemática de nuestra sociedad" [114].

Otras instancias para el trabajo colectivo se dieron en la conformación de colectivos de numerosas acciones de colectivos de arte feminista. *Polvo de Gallina Negra* [115] (PGN) se formó en junio de 1983, siendo así el primer grupo de artistas feministas en México. Su objetivo principal fue cambiar la imagen tradicional de la mujer, analizando y criticando los estereotipos sexistas y proponiendo alternativas visuales en éste terreno. Como declaración de principios Maris Bustamante, Herminia Dosal (quien estuvo solo al comienzo) y Mónica Mayer señalaron que: "Convencidas sus integrantes del uso y abuso que esta sociedad perpetúa en contra de la mujer por medio de las imágenes, están dispuestas a utilizar sus armas (las artísticas en primer lugar y otras cuando sea necesario) para defenderse. Como consecuencia de los objetivos planteados, nos apropiamos de nuestra libertad creadora para criticar las formas y los contenidos tradicionales en el arte y plantearle nuevos caminos. Desde la formación del grupo nos hemos avocado a la lucha en contra de la violación, proponiendo acciones plástico-políticas paralelas a las marchas feministas y creando imágenes que denuncien la violación y contrarresten las imágenes de sumisión que tan comúnmente representan a la mujer tanto en el arte como en los medios masivos de comunicación" [116].

La primera performance que realizaron las *PGN* se llamó *"El respeto al derecho al cuerpo ajeno es paz"*, como parte dela manifestación del 7 de octubre del '83 en contra de la

violación hacia las mujeres, en el Hemiciclo a Juárez; la acción consistió en la preparación de una pócima para hacerle mal de ojo a los violadores y repartieron sobrecitos de la receta entre el público.

Otra de sus acciones plásticas la presentaron en la *Biblioteca de México*, que consistió en una instalación y performance llamada *LAS MUJERES ARTISTAS O SE SOLICITA ESPOSA*, donde ahondaron en la temática del trabajo doméstico. Posteriormente organizaron una Conferencia-Evento itinerante, que llevó el mismo nombre del evento. En total dictaron 30 conferencias performanceadas en diversas instituciones educativas del Estado de México, las que analizaban el empleo sexista de la imagen femenina en los medios de comunicación y en arte, en las que mencionaban algunas de las principales artistas a lo largo de la historia del arte hasta llegar a México y centrarse en las artistas jóvenes que en aquel momento eran ellas mismas y sus colegas y amigas. Mónica Mayer cuenta que el énfasis no estaba en promover a las artistas sino en hablar de temas feministas a través de sus obras: "Así, las fotos de las luchadoras de *Lourdes Grobet* nos permitieron hablar de las mujeres golpeadas; los dibujos de los diarios de infancia de Magali Lara de la formación de la identidad de las niñas; el trabajo de Maris del erotismo y el de Yolanda Andrade nos refería al lesbianismo; el mío a la violación y el de Ana Victoria Jiménez al trabajo doméstico" [117].

En ese año, 1984, Mónica y Maris se encontraban embarazadas y en sus presentaciones y performances de dicho proyecto hacían acentuar sus panzas con delantales de cocina. La maternidad conjunta las llevó a levantar otro proyecto como *Polvo de Gallina Negra;* llamado *¡MADRES!* que desarrollaron por varios meses de 1987. En palabras de Mayer desde ese "entonces nos presentamos como el único grupo que cree en el parto por el arte".

¡MADRES!, comenzó con una serie de envíos de arte correo a la comunidad artística, a las feministas y a la prensa en los que se abordaron diversos aspectos de la maternidad, desde la relación con nuestras propias madres hasta un imaginario suceso -una acción de arte de ironía pura, en el año 5000 en el que las descendientes de las artistas, Mayer y Bustamante, por fin lograban destruir el arquetipo de la madre.

También organizaron el Concurso *Carta a mi madre* para el cual convocaron al público en general a escribir una carta con todo lo que siempre quisieron decirle a sus madres pero nunca se atrevieron.

Con *¡MADRES!* llegaron a la televisión en el programa *Nuestro Mundo* conducido por Guillermo Ochoa, con enormes panzas hechas de unicel sujetas por delantales subieron al set televisivo, además cargaban con una muñeca que llevaba un parche en el ojo como el famoso personaje Catalina Creel, la mala madre interpretada por la actriz María Rubio en la telenovela *Cuna de Lobos*, que acababan de transmitir por las pantallas aztecas y también por las chilenas. Mayer nos cuenta que: "A Ochoa también le llevamos una panza de unicel

y una corona de reina del hogar y lo nombramos *Madre por un día.* El conductor participó entusiastamente en esta performance. El público inmediatamente respondió; los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas. Confirmamos el éxito de la performance cuando nueve meses después alguien del público llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño” [118]. Por su parte, Maris Bustamante destacó que: “Estas acciones en los medios masivos los considero una hazaña por ser la única posibilidad de romper la barrera de la exquisitez intelectual y ampliar el horizonte perceptual de los públicos [119].



Polvo de gallina negra

CONCURSO

'CARTA A MI MADRE'

EL GRUPO DE ARTE FEMINISTA 'POLVO DE GALLINA NEGRA' CONVOCA AL CONCURSO 'CARTA A MI MADRE'. EL OBJETIVO UNICO DEL CONCURSO ES EL DE QUE CUALQUIER PERSONA, SIN IMPORTAR SU NACIONALIDAD, EDAD, SEXO, CLASE U OCUPACION, QUE TENGA ALGO QUE QUIERA O HUBIERA QUERIDO DECIRLE A SU MADRE LO PUEDA HACER CON ABSOLUTA LIBERTAD POR MEDIO DE UNA CARTA.

Lugar y fecha de entrega:
El concurso queda abierto con ésta convocatoria y hasta el 30 de octubre de 1987.
La carta deberá enviarse o entregarse en un sobre cerrado dirigido a:

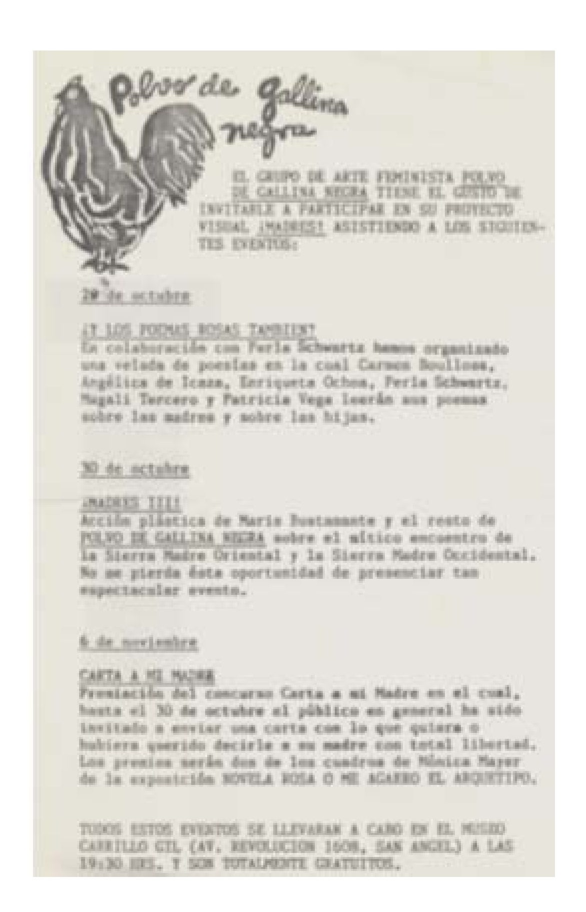
CONCURSO 'CARTA A MI MADRE'
Museo Carrillo Gil
Coordinación de Exposiciones
Av. Revolución 1608
San Angel
México 01000, D.F.

La carta puede ir firmada con seudónimo pero debe adjuntar su nombre, teléfono y dirección.

Premios
Los premios serán dos de los cuadros de la exposición de Mónica Mayer 'NOVELA ROSA O ME AGARRO EL ARQUETIPO' que se presentará en el Museo Carrillo Gil a partir del 23 de septiembre.
Se otorgará un cuadro a la mejor carta según el criterio de las integrantes del grupo 'POLVO DE GALLINA NEGRA' y el otro se rifará entre los participantes del concurso.

Premiación
La premiación se llevará a cabo en el Museo Carrillo Gil el 6 de noviembre a las 19:30 hrs.

PARA MAYORES INFORMES COMUNICARSE AL 2-71-30-82



Polvo de gallina negra

EL GRUPO DE ARTE FEMINISTA POLVO DE GALLINA NEGRA TIENE EL GUSTO DE INVITARLE A PARTICIPAR EN SU PROYECTO VISUAL ¡MADRES! ASISTIENDO A LOS SIGUIENTES EVENTOS:

29 de octubre

¿Y LOS POEMAS ROSAS TAMBIEN?
En colaboración con Perla Schwartz hemos organizado una velada de poesías en la cual Carmen Boullosa, Angélica de Icaza, Enriqueta Ochoa, Perla Schwartz, Magali Tercero y Patricia Vega leerán sus poemas sobre las madres y sobre las hijas.

30 de octubre

¡MADRES !!!!
Acción plástica de Maris Bustamante y el resto de POLVO DE GALLINA NEGRA sobre el mítico encuentro de la Sierra Madre Oriental y la Sierra Madre Occidental. No se pierda ésta oportunidad de presenciar tan espectacular evento.

6 de noviembre

CARTA A MI MADRE
Premiación del concurso Carta a mi Madre en el cual, hasta el 30 de octubre el público en general ha sido invitado a enviar una carta con lo que quiera o hubiera querido decirle a su madre con total libertad. Los premios serán dos de los cuadros de Mónica Mayer de la exposición NOVELA ROSA O ME AGARRO EL ARQUETIPO.

TODOS ESTOS EVENTOS SE LLEVARAN A CABO EN EL MUSEO CARRILLO GIL (AV. REVOLUCION 1608, SAN ANGEL) A LAS 19:30 HRS. Y SON TOTALMENTE GRATUITOS.

Otro de los grupos de arte feminista mexicano fue *Bio-Arte*, se fundó en noviembre del 83’, lo integraron *Nunik Sauret*, *Guadalupe García*, *Laïta*, *Roselle Faure* y *Rose Van Lengen*, quienes transitaban entre la pintura, la moda, el grabado y la performance. Sus acciones no fueron muchas pero podemos destacar la actuación en el *Museo de Bellas Artes* de Toluca, donde presentaron la obra llamada *Árbol de la vida: juego de muñecas*, en el que se referían a la genealogía femenina, como *máscaras* que nos vemos obligadas a utilizar y los roles que nos impone la sociedad. *Guadalupe García* es la única de las del grupo que continuó haciendo arte acción, tras la disolución del grupo un año después de su fundación. En marzo de 1984 presentó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) la obra *Confrontación v/s enfrentación*, una especie de ritual de iniciación personal en el que la artista retomaba los símbolos de la cosmogonía indígena y de la religión católica para hablar de su experiencia como mujer artista. La acción constó con la realización en vivo de moldes de sus genitales [120].

El trabajo de los colectivos y en colectivo fue la manera de hacer práctica de arte para las artistas feministas en los 80’. Aparte de lo que ya revisamos del actuar de los colectivos de arte el trabajo en equipo tuvo varios frutos que hasta trascendieron en el extranjero. *Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Siemenson y Mónica Mayer* montaron una instalación colectiva que consistió en varias camas que hacían referencia a los roles sexuales tradicionales. La instalación colectiva se presentó en el *Foro de la Mujer* en el *Festival de Oposición* (1982) que se llevó a cabo en el *Palacio de Deportes.*

El mismo año *Magali Lara, Maris Bustamante, Rowena Morales, Ilse Grandwohl, María Brumm y Mónica Mayer* enviaron una pieza a la exposición *Formas de producción no apreciadas* en el Künstlerhaus Bethanien en Berlín, Alemania Occidental. La convocatoria de tal exposición consistió en la invitación a las mujeres del mundo a enviar cajas cerradas que serían abiertas el día de la inauguración, cuyo contenido debía versar sobre el trabajo doméstico. La enviada por las mexicanas estaba formada por doce compartimientos, dos para cada una, en las que montaron una mini instalación con elementos como: el estropajo, trapos de cocina, imágenes religiosas, tendederos, tortillas, entre otros objetos.

Podemos observar que la producción artística feminista mexicana no solo apuesta por lo colectivo sino también por las interdisciplina. Otro muestra de tal aseveración es la propuesta *cine-performance,* (en super 8)titulada *Para Magali* que realizaron *Rowena Morales, Lourdes Grobet, Maris Bustamante* y *Mónica Mayer* que se presentó en forma paralela con la exposición *Historias de casa* de *Magali Lara* en *Los Talleres*. Asimismo *Magali Lara, Silvia Orozco, Carmen Boullosa* y *Mónica Mayer* colaboraron con *Rowena Morales* para su exposición *Cartas a esa monja* en el *Museo Carrillo Gil.* Muchos son los proyectos que levantan colectiva y solidariamente entre ellas, mientras en paralelo, también toda una producción individual tan provocadora y sugerente como la que muestran en la creación y acciones colectivas.

DE MUJIR A MUJER, Imaginerías de 7, fue otracreación colectiva que comenzó como una obra de teatro del mismo nombre, pero también incluyeron instalaciones, performances y talleres. Los acciones y recorridos *DE MUJIR A MUJER* constituyeron otro hito en la producción de arte feminista (1983 y 1984). La idea fue de la cantante *Margie Bermejo,* quien invitó a *Lourdes Grobet,* a *Magali Lara, Ariela Ashweli,* a *Patricia Cardona,* a *Berta Kolteniuk,* a *Ethel Krause* y *Marcela Rodríguez,* a reflexionar sobre el ser mujer. La obra de teatro recorrió varias provincias y se montó para mujeres de diversas perspectivas sociales y culturales. Además impartieron talleres, de uno o dos días, según el número de inscritas y el entusiasmo de las mismas. Entre estos años desarrollaron varias acciones en las que se destacan la performance de *Grobet,* en la que hace un sugerente y erótico *strip-tease* a través de fotografías de sí misma que carga al cuello y va desprendiendo una a una.



En conjunto, Magali Lara y Lourdes Grobet, realizaron una acción en el *Festival Cervantino* de Guanajuato que llamaron *Aparente* en la que Lara dibujó una figura femenina sobre una tela, la que al terminar la recorta y aparece la mujer real, Grobet.

Fig. 24: Catálogo que contiene todo el proyecto



2.1.1 Tlacuilas y Retrateras, ironía en acción

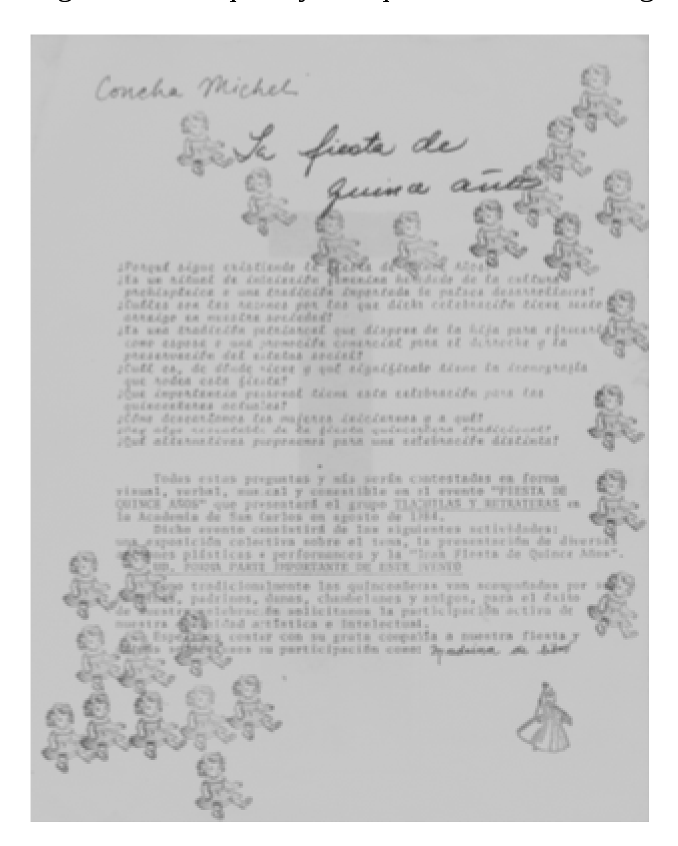
Nota de Título: [121]

He querido hacer un apartado con este colectivo pues considero que su actuación en la escena artística mexicana marcó un hito debido al despliegue de recursos y gestión cultural independiente que realizaron las artistas. El colectivo de arte feminista *Tlacuilas y Retrateras* nace a partir de la experiencia que vivieron las alumnas del taller de arte feminista que impartió la artista Mónica Mayer en la Academia de San Carlos, entre 1982 y 1984, en el que participaron Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth

Albores y Consuelo Almeida, todas artistas, Ana Victoria Jiménez, fotógrafa y editora de larga trayectoria como militante y organizadora de eventos de arte feminista, Karen Cordero y Nicola Coleby; historiadoras y Marcela Ramírez, promotora cultural [122].

Una de las principales acciones que organizaron *Tlacuilas y Retrateras* fue el proyecto visual llamado *La Fiesta de Quince Años*, que se presentó el martes 20 de agosto de 1984 en San Carlos. Los trabajos de preparación de la actividad comenzaron seis meses antes con el fin de involucrar a distintos miembros de la comunidad, desde los y las vecinas, a artistas, mujeres y varones, feministas y no feministas, otros colectivos de arte feministas como *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte*, críticos y a los medios de comunicación.

Fig. 25: Texto que leyó Raquel Tibol en la inauguración del evento



Concha Michel

La fiesta de quince años

¿Porqué sigue existiendo la Fiesta de Quince Años?
¿Es un ritual de iniciación femenina heredado de la cultura prehispánica o una tradición importada de países [illegible]?
¿Cuáles son las razones por las que dicha celebración tiene tanto arraigo en nuestra sociedad?
¿Es una tradición patriarcal que dispone de la hija para ofrecerla como esposa o una promoción comercial para el [illegible] y la preservación del status social?
¿Cuál es, de dónde viene y qué significado tiene la iconografía que rodea esta fiesta?
¿Qué importancia personal tiene esta celebración para las quinceañeras actuales?
[illegible]
[illegible]
¿Qué alternativas proponemos para una celebración distinta?

Todas estas preguntas y más serán contestadas en forma visual, verbal, musical y comestible en el evento "FIESTA DE QUINCE AÑOS" que presentará el grupo TLACUILAS Y RETRATERAS en la Academia de San Carlos en agosto de 1984.

Dicho evento consistirá de las siguientes actividades: una exposición colectiva sobre el tema, la presentación de diversas [illegible] plásticas y performances y la "Gran Fiesta de Quince Años".

UD. FORMA PARTE IMPORTANTE DE ESTE EVENTO

Como tradicionalmente las quinceañeras van acompañadas por [illegible], padrinos, damas, chambelanes y amigos, para el éxito de nuestra celebración solicitamos la participación activa de nuestra [illegible] artística e intelectual.

Esperamos contar con su grata compañía a nuestra fiesta y [illegible] su participación como: Madrina de [illegible]

Por primera vez en la historia de México, se registraba el caso de un grupo de mujeres artistas que ante la indiferencia general, y utilizando los recursos a su alcance, decidieron primero, promover la concientización sobre temáticas tradicionalmente trivializadas, como la fiesta de quince años, y en segundo lugar, una acción plástica global que lograra una participación amplia en forma de damas de honor, chambelanes [123], madrinas, padrinos, invitados, curiosos y gorrones [124].

Una quinceañera en México es casi una institución, que aún perdura, para la cual se desembolsa mucho dinero, por lo tanto, es también -aparte de ser una tradición que evoca el rito de iniciación o tránsito de la niña a mujer, por ende, al mercado matrimonial- es un

buen negocio [125]. Con ello, a través de la parodia, el sarcasmo y la ironía invitaron a realizar una crítica no solo a la tradición y las convenciones sociales sino también a las instituciones como el matrimonio, además de denunciar el negocio.

Como parte de la acción global que requería tal evento se dieron a la tarea de invitar personalmente a numerosos miembros de la comunidad, planteándoles sus inquietudes y pidiéndoles respuesta en forma de cuadros, escritos, comentarios o acciones. Decididas a que su esfuerzo no fuera en vano, lograron que la acción plástica total incluyera no sólo a los cercanos al arte, sino también a un amplio público al que llegaron por medio de la prensa, la T.V., la radio y el rumor.

Mónica Mayer relata así el día de inauguración del evento: "El día de la fiesta, a la entrada de la Academia, *La Victoria deSamotracia* recibió al público vestida de quinceañera entre nubes de hielo seco. Esa tarde cayó un aguacero torrencial. No había techo en el patio de San Carlos porque lo estaban restaurando. Empezamos en medio del caos que jamás nos sacudimos porque además llegaron dos mil personas cuando esperábamos trescientas. Ni siquiera podíamos atravesar los pasillos para manejar los reflectores. La fiesta, bajo la conducción de María Eugenia Pulido y Armando León y basada en el guión escrito por el grupo, dio inicio con el tradicional baile.

En nuestra fiesta las damas de honor fueron artistas que diseñaron sus vestidos; la que no traía un cinturón de castidad, vestía la crinolina por fuera o traía huellas de manos sobre su ropa. Como parte del proyecto invitamos como padrinos a diversos miembros de la comunidad. Raquel Tibol, por ejemplo, fue madrina de libro; *Sanborn's* nos donó un enorme pastel en forma de zapatilla; Eric Zeolla compuso el vals *Sopa Inglesa* para la ocasión y José Luis Cuevas fue el padre de la quinceañera (…) también hubo lecturas de poesía en las que participaron Patricia Vega y Magali Tercero y la presentación de la obra de teatro de Carmen Boullosa *'Cocinar Hombres'*.

Entre las performances de esa velada se presentó *"Nacida entre Mujeres"* del grupo feminista *Bio-Arte*, (…) cuya propuesta giraba en torno a los cambios biológicos de la mujer. Ellas confeccionaron unos sugerentes vestidos de quinceañeras de plástico transparente o estampado, empaque adecuado para la ocasión que para muchas mujeres significa el ingreso al mercado matrimonial. También es un material idóneo para la ocasión que, si bien tuvo orígenes en antiguos rituales, hoy esta rodeado de frivolidad y dispendio. (…) Robin Luccini, Eloy Tarcicio y María Guerra participaron con un controvertido y explícita performance en el que ellas se vistieron de bosteces. Por su parte Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela presentaron *"Espejito, espejito"* una pieza muy íntima (…) En el grupo *Polvo de Gallina Negra* optamos por una participación con Rubén Valencia y Víctor que se llamó *"Las ilusiones y las perversiones"*. Mientras Víctor y yo nos besábamos apasionadamente con un enorme corazón tejido como fondo, Maris portaba un vestido con el sexo de fuera que Rubén le desprendió dejando correr un hilo de sangre. Después Rubén

roció al público de semen con una jeringa y no sé que otras perversiones (…) En la clausura (…) Maris y yo realizamos la performance *"Tres recetas del Grupo Polvo de Gallina Negra"* en el que analizamos el evento (…) y propusimosvarias dinámicas para defenderse de la crítica, (…) ésta era también una respuesta a algunas reporteras culturales que nos destrozaron" [126].

La primera de tres recetas de *Polvo de Gallina Negra* fue descrita por ellas con el fin de saber como evaluar "objetiva y científicamente un evento de arte feminista, o como hacer para que el pastel de 15 años te salga bien en las fiestas patrias" [127]. En la receta hacían mención a la preparación del evento vista irónicamente coincidente con las fiestas patrias en la que se debía agregar al conjuro "50 gramos de pigmentos vegetales color verde, blanco y colorado para ahondar en (…) [la] identidad como mexicanas".

Fig. 26: Portada del documento que redactan las *Polvo de Gallina Negra,* como recuerdo y evaluación de la *Fiesta de Quince Años.* Aquí publicaron las tres recetas que leyeron en la fiesta.



La segunda receta, como una oda a la ironía, fue para conjurar una metodología idónea para la protección perfecta en contra de los sabotajes, malas críticas, comentarios malintencionados que se hicieran con respecto a la fiesta, también le llamaron *"o como aguantar los chingadazos y aun divertirse"*. Planteando como ejercicio entre dos personas, la receta-instructivo era todo un diálogo de reafirmación ante lo que una artista feminista puede hacer en el caso que por ser blanco de una ácida y destructiva crítica. Repitiendo frases como: "Yo puedo tener errores y aun fracasos, pero mi inteligencia y mi integridad como artista feminista, están fuera de discusión". A modo de instructivo de cómo responder física y verbalmente a ello proponen varios estilos para encararlo: "A: Compórtese con dignidad absoluta, respingando la nariz. Estilo B: utilice un tono irónico y una mirada despreciativa de reojo. Estilo C: Atáquese de la risa y cambie de tema. Estilo D: En el último de los casos, utilice la violencia y sino puede abofetearlo(a), píselo(a) indiscriminadamente".

La tercera receta, fue casi una arenga política a seguir por la lucha de ganar espacios y de crearlos para las futuras propuestas visuales de las artistas feministas, la llamaron *"Ni a*

empujones nos quitan, o ni aunque las corten nos vamos". Reconociendo lo difícil que es ser artista, mujer, mujeres artistas y feministas invitan a no desanimarse y continuar construyendo a pesar de la adversidad de las circunstancias. Recomiendan a toda artista feminista a tomar en cuenta que si se "encuentra en un momento determinado con que está o se siente sola, que sus antiguos amigos ya no le hablan, o que ya no la saludan en público; que su pareja no entiende un comino de qué se trata todo esto; que el carnicero u otros, al saberla feminista le hacen chistes desagradables. Que los críticos ya no la mencionan. Que usted misma empieza a inundarse de dudas sobre su arte o su militancia (…) O si empieza a sentir seriamente los efectos de la doble jornada (trabajo doméstico y asalariado), ni siquiera de la triple jornada (doméstico, asalariado y artístico), es decir, cuando se encuentra usted en el umbral de la CUADRUPLE JORNADA: (doméstico, asalariado, artístico y artístico en grupo) NO SE DESANIME, NO SE DEJE APLASTAR. Y SOBRE TODO, NO DUDE EN BUSCAR A LAS INTEGRANTES DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA, QUE SIN NINGÚN COSTO LE AYUDARÁN A LEVANTAR EL ÁNIMO Y EL CUERPO PARA VOLVER A SENTIRSE MUJER Y DESDE LUEGO, ARTISTA FEMINISTA".

Tras el evento, las *Polvo de Gallina Negra*, analizaron que la producción de arte feminista enriquecía la situación del campo artístico y cultural mexicano que hasta ese momento era árido. La aparición de los grupos de arte feminista, según Maris Bustamante y Mónica Mayer, a pesar de no poder hablar de una estrategia organizada, revistió el escenario cultural de una significativa envaginadura (en lugar de decir envergadura) [128]. De sus conclusiones resaltaron que con eventos como la *Fiesta de Quince Años* enriquecen el panorama cultural y político, gracias a las estrategias de cada grupo y artistas feministas que según sus criterios, y de acuerdo al producto artístico que maneje y según la especialidad en la que se desenvuelvan "es de desear que poco a poco se vayan integrando artistas mujeres no sólo de la plástica, sino de las otras artes como la literatura, la danza, el teatro, la música, etc." [129].

Con todo, la *fiesta de las quinceañeras* fue una alegoría *kitsh*, fue una bacanal o fiesta popular de ironía performativa. De nada les sirvió el recetario de las *Polvo de Gallina Negra*, pues la crítica cultural mexicana las trató hasta de malas actrices, sin saber que no era teatro lo que hacían sino performances.

La ironía, el sarcasmo y la parodia han sido herramientas críticas históricas que las mujeres han recurrido para tomar la voz, por lo tanto, también las podemos considerar como estrategias políticas estéticas. La ironía según Paul de Man [130], no es un concepto definible, pues se la suele nombrar como un tropo, un cambio, un movimiento lingüístico en la retórica. Su conclusión de imposibilidad de ser definida le hace ruido por que sería el tropo por antonomasia, el cambio del cambio. Además señala que la ironía tiene una función performativa, pues puede consolar, prometer o excusar. "Nos permite llevar a cabo toda clase de funciones lingüísticas performativas que parecen caer fuera de lo tropológico,

pero que están muy estrechamente vinculadas a éste” [131], de ahí arrancaría la imposibilidad de su conceptualización.

Históricamente, a la ironía, se la ha trabajado desde varias perspectivas. Principalmente se la reduce a una práctica estética o desvío artístico. “De esta forma, la ironía permite decir cosas horribles porque las dice a través de desvíos estéticos, alcanzando una distancia, una alegre distancia estética, en relación con lo que está diciendo” [132]. Para Walter Benjamin la ironía “representa el intento paradójico de construir el edificio mediante una reconstrucción del mismo, y de este modo demostrar la relación de la obra con la idea dentro de la obra misma” [133]. En esta aproximación estaría la clave de considerar a la ironía como una herramienta útil para la ácida crítica que las artistas mexicanas, pues ellas construyen, paradójica o contradictoriamente, la parodia de la fiesta para reconstruirla. Estafiesta popular es la representación del tránsito que toda jovencita latinoamericana debe pasar para transformarse en mujer. Se es una *princesita* por una noche, para dejar de serlo al otro día, y no se escatima en gastos para su celebración. *Tlacuilas y Retrateras*, asimismo, no escatimaron en recursos para representar el rito iniciático femenino. Lo hicieron a lo grande. Ellas instalaron su discurso performativo feminista poniendo en juego el cuestionamiento, por un lado, de esos mundos femeninos idealizados, de origen patriarcal. “Y, por otro, la desconstrucción crítica de (…) discursos de poder mediante la apropiación de los conceptos de razón y de sujeto individual, a través de los cuales resulta posible hacer un análisis específico de la situación de la subordinación femenina (…). Por eso mismo, las figuraciones críticas y/o irónicas en sus más variadas formas, desde la ironía sutil a la parodia o la sátira, suelen ser indisociables en el discurso de las mujeres cuando éstas adoptan una posición crítica como sujetos frente al mandato sociocultural del silencio y la subordinación” [134].

En la *Fiesta de Quince Años* denotaron un *kisth* irónico que nos despliega a un terreno de acción en el que se desvaloriza no al sujeto mujer en sí, sino a la objetivización de lo femenino, envuelto en el rito del paso de niña a mujer, que sumerge a las mujeres en el mercado matrimonial y en una promoción comercial para el derroche y la preservación del status social.

A modo de conclusión

En una investigación que se planteó como exploratoria, no corresponde hacer una conclusión. Sin embargo, podemos reconocer trascendidos del estudio sobre la producción de arte feminista en las artes visuales entre las décadas de 1970 y 1980.

Los primeros resultados fueron el reconocimiento de la producción de arte feminista como un objeto cultural y político que emergió en la década del 70’ del siglo XX. Asimismo que las artistas feministas -la mayoría descolgadas de movimientos políticos, sociales y artísticos mixtos- fueron parte de las y los artistas, que se constituyeron en la época, como intelectuales de vanguardia.

Entre los resultados obtenidos por esta tesis está la certeza de que el cuerpo fue el tópico de unión de la producción de arte feminista tanto europeo, estadounidense y latinaomericano. El cuerpo fue además la herramienta, soporte y lo que se quería cambiar, a través de las propuestas políticas estéticas de las artistas feministas. De este modo, las artistas feministas transformaron la consigna *“lo personal es político”* en *“el cuerpo es político”*. Para ello, recrearon un inventario de las lógicas sociales y culturales que determinaban a las mujeres y sus cuerpos en repertorios simbólicos que facilitaban la subordinación y, por otro lado, esta identificación les sirvió para resignificar esos espacios e invitar al empoderamiento de las mujeres a través de la reapropiación del cuerpo o subversión de éste.

También las artistas vieron en el cuerpo propio la metáfora del cuerpo social que invitaban a cambiar para mejorar la situación de las mujeres en la sociedad y en la cultura. Por ello muchas fueron parte del movimiento feminista donde incorporaron y desplegaron toda sus creatividades en las marchas y como propaganda de este movimiento social y político de los 70 y 80. Dentro de la relación entre el arte feminista y el movimiento Feminista la primera apreciación es clara, hubo un vínculo estrecho lo que consolidó a las propuestas, tanto individuales como colectivas, de la producción de arte feminista como políticas estéticas.

Los principales rasgos que pudimos distinguir en el arte feminista fue la revaloración de las formas artísticas que hasta entonces no se consideraban como parte del “gran arte”, como la artesanía, las labores de aguja y el video. Asimismo, ello favoreció a la apuesta por un trabajo artístico interdisciplinario y colectivo. Entre otros características visualizamos que el arte feminista creó nuevas posiciones teóricas y categorías estéticas a partir de la experiencia de las mujeres. Con ello, no sólo incorporaron las vivencias con respecto al género femenino sino también las raciales y sexuales.

Finalmente, dentro del estudio de caso de la producción de arte feminista latinoamericano, especialmente de la producción visual de las artistas mexicanas pudimos analizar que existía una diferencia con sus colegas europeas y norteamericanas, y ésta estaba en la incorporación de temas de la cultura latinoamericana en las obras, que demarcaban una presencia y tratamiento de la ritualidad que iba de lo más sacro del rito ancestral hasta la parodia irónica de ellos, es decir, las artistas feministas transitaron entre lo sagrado y lo profano y desde ahí construyeron sus rebeldías políticas estéticas feministas.

Notas

[1] Trabajo colectivo que se inició con el ensayo llamado Cinturón de castidad: prótesis en las mentalidades de las mujeres latinoamericanas presentado en importantes congresos internacionales durante el 2005 (VI Jornadas Internacionales de Estudiantes de Postgrado de la Universidad de Chile, la I Jornadas Internacionales de Pornología; “Imágenes, políticas y clasificaciones del cuerpo: de la antropología a la pornografía”, Universidad de Valparaíso, el II Congreso Internacional “El Cuerpo Descifrado”, Ciudad de México, XIV Coloquio Anual de Estudios de Género “Dra. Graciela Hierro”, Universidad Nacional Autónoma de México y la conferencia que brindé en el Programa de Estudios de la Mujer (PIEM) en El Colegio de México) y como la exposición fotográfica e Instalación llamada “Cinturón de Castidad”, que se montó en el Centro de Arte Alameda, Santiago. Tras estas experiencias, que fueron ampliamente difundidas y comentadas en importantes medios de comunicación de Chile y México, comenzamos a repensar y resignificar nuestra propuesta teórica estética y visual apostando a la profundización de la investigación (teórica y práctica, incluyendo encuestas) y a la integración de otras disciplinas artísticas, como la performance. Resultado que se presentará en la muestra Malignas Influencias, que se inaugurará el 8 de marzo del 2007 en el Museo Histórico Nacional.

[2] Néstor García Canclini: La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Ed. Siglo XXI, México, 1993. Primera edición 1979, p.14. También trabajaremos con otro texto de este autor; Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ed. Grijalbo, México, 1989.

[3] Néstor García Canclini: La producción simbólica, Ob. Cit., p. 20.

[4] Respecto de la interdisciplinariedad existe un libro llamado Interdisciplina, escuela y arte, editado por CONACULTA (2004), es una antología de 28 artículos de diferentes intelectuales y artistas que han pasado por las aulas del Centro Nacional de las Artes de Ciudad de México, quienes aportan sus reflexiones teóricas, académicas, culturales y artísticas con respecto a la interdisciplina. Dentro de su contenido destaco el trabajo de Maris Bustamante en “La transdisciplina como indisciplina” donde plantea toda una conceptualización revolucionaria, citando a Michael Kirby y citándose a sí misma, con su trabajo “Estructuras narrativas no objetuales: las alógicas” propone que “…toda idea para ser entendida, desmontada o armada, recae en una estructura narrativa. Que las estructuras narrativas convencionales a que estamos acostumbrados podemos denominarlas lógicas. Que las estructuras narrativas no tradicionales podemos llamarlas alógicas y que desde luego a nadie que desea trabajar en firme le interesan las ilógicas pues no plantean ningún orden, mientras que las alógicas aspiran a eso. Como me sigue gustando decirlo: mientras

las lógicas representan el orden de pensamiento en que hemos sido educados, las alógicas plantean un orden alterno a ellas, es otro orden, otra manera de pensar y por lo tanto otra estructura", p. 168 y 169.

[5] Ziauddin Sardar y Boris Van Loon: Estudios Culturales. Ed. Paidós, Barcelona, 2005. Ver además James Curran, David Morley y Valerie Walkerdine (compiladores): Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo. Ed. Paidós, Barcelona, 1998. También en Ann Gray: Research practice for cultural studies. Etnografic methods and lived cultures. Ed. SAGE Publications, Londres, 2003.

[6] Roger Chartier: El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Ed Gedisa, Barcelona, 1999, p. 36 y 37.

[7] David Le Breton: La sociología del cuerpo. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p. 7 y 8.

[8] Katy Deepwell (comp.): Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias Críticas. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

[9] Val A. Walsh: "Testigos presenciales, no espectadoras; activistas, no académicas: la pedagogía feminista y la creatividad de las mujeres" en Katy Deepwell: Ob. Cit, p. 114.

[10] Ibid., p. 27.

[11] Ibid., p. 30.

[12] Originalmente este ensayo fue publicado en la Revista Art News en enero de 1971. En tal edición incluyó a 10 artistas contemporáneas entre las que se contaba Elaine de Kooning, Louis Nevelson, Eleanor Antin y Linda Benglis. Así como salió ese número de la revista fue impreso como libro el mismo año llamándose Women Artists and Art History, edición que quedó en manos de Thomas Hess y Elizabeth C. Baker siendo publicado por la editorial Macmillan de Nueva York, quienes lo reeditaron en 1973. Una versión más corta del mismo artículo de Nochlin fue publicado en el libro Woman in sexist society: Studies in power and powerlessness, que edita Barbara K. Moran en la editorial Basic Books de Nueva York en 1971. Este texto ha sido citado por Griselda Pollock en Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art. Londres y Nueva York. Routledge, 1988. También por Teresa Sauret que coordina el libro Historia de Arte y Mujeres. Ed. Atenea. Estudios sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 1995. Además le cita Raquel Tibol en su libro Ser y Ver. Mujeres en las Artes Visuales. Ed. Plaza&Janés, México, 2002. Anvy Guzmán: Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana. Tesis para optar al grado de Maestra en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, abril del 2005. Noemí Martínez: "Arte y artistas latinoamericanas" en Marian L. F. Cao (coord.): Creación Artística y Mujeres.

Recuperar la Memoria. Ed. Narcea, Madrid, 2000. Y el impresionante compendio de arte feminista que realizan Helena Reckitt y Peggy Phelan: Art and Feminism. Ed. Phaidon, New York, 2001, quienes además de citarle transcriben un extracto de texto, p. 204 y 205.

[13] Linda Nochlin: Ob. Cit., p. 145, traducido y citado por Anvy Guzmán: Entre amor y color…, Ob. Cit., p. 23.

[14] Ob. Cit.

[15] Editado en México por CONACULTA en el 2004.

[16] Ob. Cit.

[17] Editado por Isis Internacional, Santiago, 2002.

[18] F. Michel Connelly y D. Jean Clandinin: "Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa", en VV.AA: Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación. Ed. Labris, Barcelona, 1995. Este estudio muestra una amplia bibliografía , especialmente anglosajona, sobre la investigación narrativa. Además ver el trabajo de un grupo de investigadoras feministas italianas llamado Diotima que recopilaron sus estudios en el libro El perfume de la maestra (Laboratorios de la vida cotidiana) editado por Icaria, en Barcelona, 1999. También a Jerome Bruner: La educación, puerta de la cultura. Ed. Vida, Madrid, 1997, especialmente el capítulo 7 llamado "La construcción narrativa de la realidad",p. 149-177.

[19] F. Michel Connelly y D. Jean Clandinin: "Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa",Ob. Cit., p. 12 y 13.

[20] Idem.

[21] Patricia Violi: El infinito singular. Ed. Cátedra. Instituto de la Mujer, Madrid, 1991, p. 155.

[22] Ibid, p. 157.

[23] Los aquelarres son originalmente reuniones de brujas, por lo mismo y por todos los estereotipos y construcciones culturales que recaen sobre las mujeres y con mayor razón en las feministas, recogimos este tipo de reunión desjerarquizadas, horizontales, solo de mujeres, que se reúnen para discutir una temática central que las aquejan, las convocan y se toman la palabra para resolver finalmente una acción. Las Clorindas convocaron alrededor de 8 aquelarres para tratar temas como el aborto, la despenalización del aborto, derechos humanos, control social, feminización de la pobreza, violencia contra las mujeres, femicidio, homenaje a Julieta Kirkwood, todos realizados entre el 1998 y el 2004, en Santiago de Chile.

[24] Cabe señalar que además Mónica Mayer fue parte de las profesoras del Seminario, del cual fui alumna; “Feminismos, Narratividad y Arte Contemporáneo” coordinado por Lorena Méndez y Fernando Fuentes que tuvo una duración de 72 horas en el Centro Nacional de las Artes, en Ciudad de México, D.F.

[25] Cabe mencionar y agradecer la participación de Paula Moraga, chilena, maestra de danza y estudiante de coreografía del Centro Nacional de las Artes y parte del Colectivo de Arte Malignas Influencias, por toda su colaboración en la reunión. Además a Eloísa Vega, artista visual andaluza que se encargó de la grabación del video y a Bruno, amigo bretón, que trabajó en el registro del sonido.

[26] Mónica Mayer: Rosa Chillante… Ob. Cit., p. 12.

[27] Roger Chartier: El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Ed. Gedisa Barcelona, 1999, p. 41 y 42.

[28] Para el caso latinoamericano ver a Jesús Martín Barbero: De los medios a las mediatizaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Ed. G. Gili, México, 1991.

[29] Nelly Richard: “Arte y política; lo político en el arte”, en Nelly Richard, Pablo Oyarzún y Claudia Zaldívar: Arte y Política. Ediciones Universidad Arcis, Universidad de Chile y Consejo Nacional de la Artes, Santiago, 2005, p. 73.

[30] Idem.

[31] Andrea Giunta: Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60’. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 336.

[32] Ana Longoni y Mariano Metsman: Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68’ argentino. Ed. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000, p. 192.

[33] Raymond Williams: Cultura. Sociología de la comunicación y el arte. Ed. Paidós, Barcelona, 1980, p. 201.

[34] Idem.

[35] Tomás Maldonado: ¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol. Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 22

[36] Comentario de la artista mexicana Yan María Castro durante su presentación en la Tertulia aquelarre, Ciudad de México, D. F., 7 enero 2006.

[37] Problemática que actualmente desarrolla la investigadora feminista Francia Jamett desde la historia oral en un proyecto llamado Entre amores y revoluciones. Violencia contra las mujeres dentro de los movimientos de izquierda. Chile 1970-1990.

[38] Mónica Mayer: Rosa Chillante… Ob. Cit., p. 17.

[39] Idem.

[40] Mónica Mayer: Rosa Chillante… Ob. Cit., p. 49. El colectivo de artistas Semefo (acrónimo de Servicio Médico Forense) es uno de los grupos más reconocidos de México de la década del 90’, tal como lo pone en evidencia su participación en acontecimientos artísticos de la importancia de las bienales de Lyon, Sâo Paulo o La Habana. Fundado en 1990, Semefo se ha hecho célebre por obras que reflexionan con crudeza sobre el límite difuso que separa la vida de la muerte. Entre sus propuestas más perturbadoras se cuentan los trabajos realizados con cadáveres sustraídos de las morgues mexicanas, que develan una realidad macabra que la cultura moderna ha ocultado. En la exposición Espai 22a (octubre 2001) reunió diversos vídeos y obras a modo de retrospectiva. También incluye una instalación específica para esa muestra, realizada por Teresa Margolles, fundadora de Semefo, y quien mejor encarna el espíritu transgresor y radical del colectivo, ver más información en www.22a.org/ex0102.htm

[41] Ver en Griselda Pollock: Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art. Ed. Routledge, Londres y Nueva Cork, 1998, p. 10.

[42] Quizás visto solo en los movimientos de izquierda con el muralismo latinoamericano en sus diferentes etapas ya sea en el muralismo de Rivera o en las brigadas muralistas de los 70’ y 80’. Ver sobre esta relación a Tony Clark: Arte y Propaganda en el siglo XX. Ed. Akal, Madrid, 2000.

[43] Amparo Serrano: Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad. Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 105.

[44] Artista nacida en Alemania (1954) residente en Nueva York, principalmente se dedica a la instalación y sus obras están inspiradas en trabajos de arte históricos como el altar de Isenheim de Grünewald, en figuras bíblicas y míticas como Lilith, la mujer de Lot o María Magdalena y también en cuentos de hadas y en sus propios sueños. Sobre su obra ver a Ulrike Lehmann: “El arte como un viaje a través del cosmos”, en Uta Grosenick (Ed.): Mujeres Artistas. Ob. Cit., p. 174-177.

[45] Ver en David Le Breton: La sociología del cuerpo. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002. También Roy Porter: “Historia del cuerpo”, en Peter Burke: Formas de Historia Cultural, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 255-286. Además trabajos desde la historia del cuerpo se recopilan en tres tomos que coordinan Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi en Fragmentos para una Historia del cuerpo. Ed Taurus, Madrid, 1991.

[46] David Le Breton: Ob. Cit., p. 28.

[47] María Ruido: Ana Mendieta. Arte Hoy. Ed. Nerea, Guipúzcoa, 2002, p. 22.

[48] Griselda Pollock: Visión and difference. Feminity, feminism and the histories of art. Ed. Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 7. Traducción Laura Trafí.

[49] Teresita de Laurentis: Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine. Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 252 y 253.

[50] Toby Clark: Arte y propaganda en el siglo XX. Ob. Cit., p. 28.

[51] La adopción de colores inclusive se tomaron como parte de las acciones callejeras de protesta exhibiéndose en ellas con ropas, accesorios y estandartes de dichos colores.

[52] Toby Clark: Ob. Cit., p. 32.

[53] Ibid., p. 33.

[54] Claude Cahun siendo parte de la resistencia contra la ocupación nazi fue arrestada y condenada a muerte por la Gestapo por haber izado una bandera en una iglesia que decía “Jesús es grande, pero Hitler lo es más; porque Jesús murió por la gente, pero la gente muere por Hitler”. Finalmente fue un indulto le salvó la vida, pero no la libertad inmediata ya que tuvo que pasar más de un año en la cárcel saliendo de ella en pésimas condiciones.

[55] Raquel Tibol: Frida Kahlo, una vida abierta. Ed. Casis, México, 1983, p. 132.

[56] Eli Bartra: Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte. Ed. Icaria, Barcelona, 1994, p. 71 y 72.

[57] Maris Bustamante, en el texto de la Conferencia Magistral que dio en el evento llamado Perfomagia 2006, realizado en la Escuela de San Carlos el 19 de mayo de 2006, Centro Histórico, Ciudad de México.

[58] Idem.

[59] Francesca Gargallo: “El Arte en primera persona, colectiva de Mónica Mayer”, en www.pintomiraya.com.mx

[60] R. Parker y G. Pollock: Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985. Ed. Pandora, Londres y Nueva York, 1987, p. 3, citado por Katy Deepwell: “La crítica feminista de arte en un nuevo contexto” en Katy Deepwell (comp.): Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias críticas. Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 19.

[61] Juan Luis Martín Prada: “Arte feminista y esencialismo”, en Marián L. F. Cao (comp.): Creación artística y mujeres…, Ob. Cit., p. 147-163. Quien a su vez está citando un artículo de Lucy Lippard: “Sweeping exchanges: The Contribution of Feminist Art of the 1970s”, en Art Journal 39, otoño-invierno, 1980.

[62] Con respecto al discurso performativo ver Jorge Lozano (comp.): Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual. Ed. Cátedra, Madrid, 1986. Todo el capítulo IV. La acción discursiva, p. 170 a la 187.

[63] Héctor Domínguez: “Cuerpo, artificio y arsenal…”, Ob. Cit., p. 207.

[64] Assumpta Bassas Vila: “Imágenes del cuerpo y nociones de subjetividad en la producción de artistas contemporáneas. El cuerpo-casa: Eugenia Balcells y Eulalia Valldosera, en M. Azpeitia, M. J. Barral, L. E. Díaz, T. González Cortés, E. Moreno, T. Yago (ed.): Piel que habla…Ob. Cit., p. 115.

[65] Ver en Helena Reckitt y Peggy Phelan: Art and feminism. Ob. Cit., p. 86

[66] Toby Clark: Arte y propaganda…Ob. Cit., p. 154.

[67] Astrid Wege: “Más que una performance”, en Uta Grosenick (ed.): Ob. Cit., p. 156-159.

[68] Ver en Helena Reckitt y Peggy Phelan: Art and Feminism.. Ob. Cit., p. 96.

[69] Esther Cimet: Ob. Cit.

[70] Orlan en Conferencia Magistral en el II Congreso Internacional El Cuerpo Descifrado, Ciudad de México, Centro Histórico, 27 de Octubre 2005.

[71] Beatriz Porqueres: “Soma, sema (el cos, la tomba)”, Ca La Dona, Núm. 24, diciembre, 1996. Citado por Esther Moreno López: “Orlan: la carne hecha verbo”, en Piel que habla… Ob.Cit., p. 207.

[72] Esther Moreno: Ibid., p. 208.

[73] Escribo su nombre artístico en mayúscula, pues así se escribe según la artista que ha dicho, en una entrevista en 1998, que Export significa siempre y en todas partes, por lo tanto que se exporta. “No quiero utilizar ni el apellido de mi padre ni el de mi marido. Quise buscarme un nombre propio”. En una fotografía en blanco negro llamada Smart Export/Selbsporträt (Smart Export/Autorretrato) de 1967-1970, sale vestida al estilo del movimiento juvenil de protesta de finales de la década del 60’, lleva un cigarro en la comisura de los labios y ofrece una cajetilla de cigarrillos en la que aparece estampado su nombre VALIE EXPORT –semper et ubique- immer und überall (es decir, siempre y en todas partes). Desde esta obra decidió que su nombre debía ir en mayúscula para “tener el impacto de un manifiesto y la calidad de un logotipo. Combinado con la leyenda MADE IN AUSTRIA (FABRICADA EN AUSTRIA) este nombre transmitía la idea de que la producción de arte es también la producción de artículos y relacionaba dicha idea con el hecho de que las mujeres se consideren artículos tanto dentro como fuera del mundo del

arte". Barbara Hess: "Siempre y todas partes" en Uta Grosenick: Mujeres Artistas. Ob. Cit. p., 52.

[74] Ibid., p. 55.

[75] Matilde Marín es grabadora, nació en Buenos Aires en 1948. Estudió escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires y técnicas del grabado contemporáneo en el taller de Martha Gavensky. Desde 1978 se dedicó a recorrer el mundo. Primero viajó por toda América, posteriormente viajó a Europa, África y Asia. En 1982 se instaló en Buenos Aires donde abrió un taller de grabado. Matilde integró el Grupo 6, seis mujeres que se distinguieron por el carácter experimental de sus trabajos, su lema fue "la violación de las normas". En 1995 realizó una serie de grabados en donde utilizó una sola matriz sobre la que actúa con múltiples formas de impresión de la misma placa referidas a la memoria. Una de las series fue sobre la letra "M", inicial de su nombre y apellido, así como de mujer, madre y memoria. Ver en Noemí Martínez y Marián L. F. Cao: Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas. Ed. Horas y HORAS, Madrid, 2000, p. 38.

[76] Gerardo Mosquera, crítico y curador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Su comentario sobre la obra de Ana Mendieta fue extraída de su libro Beyond the fantastic.Contemporary art criticism from Latin America, Nueva York, 2000, p. 50-65.

[77] Néstor García Canclini: Culturas Híbridas, Ob. Cit., p. 227.

[78] Ver en Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ob., Cit., p 15. Además revisa su definición en la introducción a la edición 2001, p. III.

[79] Ibid.

[80] Eli Bartra: En busca de las diablas, Sobre arte popular y género. Ed. Tava, Universidad Autónoma Metropolitana, División Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Xochimilco, México, 1994.

[81] Ibid., p. 10.

[82] Ver en "Relaciones actuales entre arte popular y arte culto", en La dicotomía entre arte culto y arte popular, Coloquio Internacional de Zacatecas, México, UNAM, 1979, p. 62.

[83] Eli Bartra: En busca de las diablas, Ob. Cit.

[84] Ana Rojo: Mujer y política. Ediciones del Departamento Ecuménico de Investigaciones, Costa Rica, 1985, p. 21.

[85] En Culturas Híbridas…Ob. Cit., p. 191-221. Discusión que abre a propósito de la Carta del Folclor Americano, documento elaborado por variados especialistas y aprobada

por la OEA, en 1970. La que señala a grandes rasgos: “El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que ‘no desvirtúen el folclor’ y ‘sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar’. El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de un país. El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el ‘proceso final de desaparición del folclor’, desintegran el patrimonio y hacen ‘perder su identidad’ a los pueblos americanos”, Ob. Cit., p. 199.

[86] Martha Blanche: “Folclor y cultura popular”, Revista de Investigaciones Folclóricas, Instituto e Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N° 3, diciembre de 1988, p. 27. Citado por Néstor García Canclini: Culturas Híbridas, Ob. Cit., p. 204.

[87] Idem.

[88] Idem.

[89] Ibid., p. 205

[90] Roberto da Matta: Carnavais, malandros e hérois, Ed. Zahar, Río de Janeiro, 1980, p. 99, citado por Néstor García Canclini: Ob. Cit., 206.

[91] Idem.

[92] Ver Lourdes Grobet: Espectacular de Lucha Libre. Ed Trilce, CONACULTA, México, 2005.

[93] Su padre Ernesto Grobet fue campeón nacional de ciclismo y fundador de la Federación Mexicana de Ciclismo.

[94] Lourdes Grobet, no alcanzó a llegar a la Tertulia Aquelarre del 7 de enero, pero se comunicó conmigo y realizamos una conversación grabada en mi casa (13 de enero 2006) que se incorporará al futuro video. Su comentario sobre el mundo de las luchadoras es decidor ya que ellas son en general mujeres, pobres, madres de tres y cuatro jornadas (entre el trabajo, la maternidad, los entrenamientos y la lucha). Estos son algunos de los contenidos de la larga charla que sostuvimos con ella. Además su obra y experiencia se pueden consultar en el libro: Lourdes Grobet. Editado por CONACULTA, Centro de la Imagen, Universidad de Alicante, Turner y Difusión Cultural UNAM, México, España, 2005.

[95] Carlos Monsiváis: “De la lucha libre como Olimpo Enmascarado”, en Lourdes Grobet: Espectacular de la Lucha Libre… Ob. Cit., p. 7.

[96] Ibid., p. 6.

[97] Ibid., p. 8.

[98] La Operación Peter Pan, fue un plan católico anticomunista para salvar niños cubanos de la supuesta amenaza de ser enviados por la fuerza a la URSS, fue el mayor éxodo de niños en el hemisferio occidental, durante el siglo XX. Del 16 de diciembre de 1960 al 22 de octubre de 1962, 14,048 niños se trasladaron a los Estados Unidos. Sus edades fluctuaban entre 6 y 18 años; la mayoría viajó sin compañía adulta y sin dinero, a lo sumo, con una identificación colgada al cuello. Al principio, recibieron albergue en refugios; más tarde pasaron a orfelinatos, hogares adoptivos o de particulares que recibían remuneración del Estado, a cambio de asumir sus cuidados. Ana Mendieta fue enviada a los Estados Unidos en 1961. Esther Cimet: "Las cuatro muertes de Ana Mendieta: paradojas del performance", en la revista electrónica Panoramas, en sitio ~~www.panoramas.org.mx~~. Este artículo comenta una retrospectiva de su obra que se realizó en el Museo Rufino Tamayo de Ciudad de México, entre abril y junio del 2005.

[99] Ver a Rosina Cazali: "Ana Mendieta. De vuelta a la tierra", en María Elvira Iriarte y Eliana Ortega: Espejos que dejan ver… Ob. Cit., p. 232 y 233.

[100] Gerardo Mosquera: Ob. Cit.

[101] Ibid.

[102] Un comentario más intenso sobre la obra de Mendieta y de esta relación en Victoria E. Bonnel y Lynn Hunt (ed): New direction in the study of society and culture. University of California Press, 1999, p. 220-240.

[103] Collette Chattopadhyay: "Ana Mendieta's Sphere of Influence", Sculpture (June, 18:5, 1999), p., 34-41. ColetteChattopadhyay reitera que, en los diseños en cuevas, Mendieta parodia el concepto de la modernidad (según la vanguardia europea) de lo "primitivo" para examinar el acercamiento del mundo artístico de Occidente hacia el arte de otras culturas, p. 36-37, citado por Linda S. Howe: "Ana Mendieta: el arte y la vida efímero; la imagen permanente", en la Revista Electrónica cubana Arte América.

[104] César Espinosa y Araceli Zúñiga: La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, p. 26.

[105] Ibid.

[106] Sobre esta y otras instituciones del movimiento de mujeres mexicano ver en Ana Victoria Jiménez y Francisca Reyes: Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas. Ediciones de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, México, 2000.

[107] Un análisis exhaustivo a esta exposición se puede encontrar en el capítulo III del ya citado trabajo de Anvy Guzmán: "Entre amor y color….Ob. Cit., p. 65-85.

[108] Alaíde Foppa: "Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas". Catálogo de la exposición, Noviembre 1977.

[109] Intervención de Mónica Mayer en la Tertulia Aquelarre, realizada en Ciudad de México, D. F, el 7 de enero del 2006. También ver Mónica Mayer: Rosa Chillante. Mujeres y performance en México. Ed. CONACULTA, México, 2004. En este libro, Mayer escribe en primera persona, y narra con un lenguaje coloquial su experiencia junto con otras artistas mexicanas con quienes agitaron la década del 70' y el 80' las tierras aztecas. Asimismo, con un ojo crítico comenta las expresiones del arte feminista de los 90' en México.

[110] Dante Hernández Miranda publicó (2000) de manera independiente el libro Pola Weiss: pionera del videoarte en México, texto que no pude hallar ni tampoco al autor.

[111] Mónica Mayer: Rosa Chillante…., Ob. Cit., p. 24.

[112] Mónica Mayer, al ser consultada sobre sus maestras, en la Tertulia Aquelarre.

[113] Mónica Mayer: Rosa Chillante…., Ob. Cit., p. 26.

[114] Texto interior del tríptico.

[115] Este en un remedio para combatir la creencia popular del mal de ojo, es curioso mencionar que en el mundo islámico dicho mal simboliza que alguien ha tomado poder sobre una persona o sobre una cosa. Tienen ojos particularmente peligrosos las mujeres viejas y las recién casadas. Ver en J. Chevalier: Diccionario de símbolos. Ed. Herder, Barcelona, 1986, p. 773.

[116] Declaración de principios del Colectivo Polvo de Gallina Negra. Documento facilitado por las autoras.

[117] Mónica Mayer, en Tertulia Aquelarre.

[118] Mónica Mayer: Rosa Chillante… Ob. Cit., p. 41.

[119] Maris Bustamante: "Feminismos: Si…artistas feministas", Texto expuesto en la Mesa redonda presentada en el Centro Nacional de las Artes el 12 de octubre del 2005.

[120] Ibid., p. 33.

[121] Tlacuilas es el oficio de dibujar los códices y signos aztecas.

[122] En la Tertulia Aquelarre Mónica cuenta que si bien fue fácil la aceptación de su taller sobre arte feministas en San Carlos, no lo fue tanto en la realización de este pues sufrieron

boicot por parte de los funcionarios que no podían entender que fuera sólo de mujeres y qué era “eso” de las feministas y les cerraban los salones.

[123] Joven que acompaña a la quinceañera en la fiesta de su celebración.

[124] Los o las que abusan de otras/os haciéndose invitar a algún evento o celebración, o el o la que no paga la entrada a un evento. En Chile, podrían ser los llamados paracaidistas o los colados.

[125] Existe todo un circuito de negocios relacionados por ejemplo varias cuadras del centro o de algunos barrios de Ciudad de México, exhiben vaporosos y coloridos vestidos para las quinceañeras, asimismo, objetos relacionados con la fiesta como regalos o recuerdos que la quinceañera regala a sus invitados/as, enormes tortas parecidas a las tortas de novios, arriendo de locales para la fiesta e inclusive arriendo de limusinas las que las pasean cuales princesas de cuentos de hadas en sus carrozas.

[126] Mónica Mayer: Rosa Chillante. Mujeres y performance en México, Ob. Cit., p. 31 y 32.

[127] Documento redactado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, a propósito de las acciones que realizaron en la fiesta, quienes me lo facilitaron para esta investigación. Cabe señalar que lo referente a fiestas patrias es por la fecha en que se realizó el evento. Según las autoras para el evento nunca lograron reunir a todo el mundo y tener un ensayo general. A pesar de que hubo 3 expertos en sonido, nunca sonorizaron bien el espacio. No todos los eventos se pensaron para verse de lejos. Se invitó sin censurar la obra de nadie, y la calidad fue muy dispareja. No se logró difundir todos los aspectos teóricos que se manejaban. También no lograron incorporar teóricos de arte para que hablasen y apoyasen el esfuerzo. Además declaran que “No logramos tener dinero para pagarle a los artistas por su trabajo. Hubo 2 o 3 momentos en que nos asustó la responsabilidad de la propuesta como feministas y como artistas”.

[128] Introducción al Documento redactado por Mónica Mayer y Maris Bustamante, Ibid.

[129] Ibid.

[130] Paul de Man: La Ideología Estética. Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 240 a la 260.

[131] Ibid., p 234.

[132] Ibid., p. 240.

[133] Walter Benjamin: Der Begrif der Kunstkritik in der deutschen Romantik, werkausgabe, Vol I, Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main, suhrkamp Verlag, 1980, citado por Paul de Man, Ob. Cit., p. 259.

[134] Alicia Salomone: Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni. Tesis Doctoral en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, p. 26.

Bibliografía

Libros

1. Azpeitia, M., Barral, L., Díaz, E., González, Moreno, E. y Yago, T. (ed.): *Piel que habla. Viaje a través de los cuerpos femeninos.* Ed. Icaria, Barcelona, 2001.
2. Bartra, Eli: *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte.* Ed. Icaria, Barcelona, 1994.
3. -------------: *En busca de las diablas, Sobre arte popular y género.*Ed. Tava, Universidad Autónoma Metropolitana, División Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Xochimilco, México, 1994.
4. Bruner, Jerome: *La educación, puerta de la cultura.* Ed. Vida, Madrid, 1997.
5. Bonnel, E. y Hunt, Lynn (ed): *New direction in the study of society and culture*. University of California Press, 1999.
6. Burke, Meter (ed.): Formas de hacer historia. Alianza Editorial, España, 1999.
7. Cabrera, Miguel Ángel: *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad.* Ed. Frónesis, Madrid, 2001.
8. Cao, Marian L. F. (coord.): *Creación Artística y Mujeres. Recuperar la Memoria.* Ed. Narcea, Madrid, 2000.
9. Chartier, Roger: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.
10. Chevalier, J.: *Diccionario de símbolos.* Ed. Herder, Barcelona, 1986.
11. Clark, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX.* Ed. Akal, Madrid, 2000.
12. CONACULTA: *Interdisciplina, escuela y arte*, editado por CONACULTA CENART, México, 2004.
13. Connelly, F. Michel y Clandinin, D. Jean: *"Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa"*, en VV.AA: *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Ed. Labris, Barcelona, 1995.
14. Curran, James, Morley, David y Walkerdine, Valerie (compiladores): *Estudios Culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de la identidad y el posmodernismo.* Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
15. Danto, Arthur: *El cuerpo/El problema del cuerpo.* Ed. Síntesis, Madrid, 1999.
16. Deepwell, Katy (comp.): *Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias críticas.* Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
17. *Diotima*: *El perfume de la maestra (Laboratorios de la vida cotidiana)* editado por Icaria, en Barcelona, 1999.
18. Espinosa, César y Zúñiga, Araceli: *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, p. 26.
19. Feher, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia: *Fragmentos para una Historia del cuerpo*. Tomos 1,2 y 3. Ed Taurus, Madrid, 1991.

20. García Canclini, Néstor: *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte.* Ed.Siglo XXI, México, 1993.
21. -----------*Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Ed. Grijalbo, México, 1989.
22. Giunta, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los 60'.* Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.
23. Gray, Ann: *Research practice for cultural studies. Etnografic methods and lived cultures.* Ed. SAGE Publications, Londres, 2003.
24. Grobet, Lourdes: *Espectacular de Lucha Libre.* Ed Trilce, CONACULTA, México, 2005.
25. ------------*Lourdes Grobet.* Editado por CONACULTA, Centro de la Imagen, Universidad de Alicante, Turner y Difusión Cultural UNAM, México, España, 2005.
26. Grosenick, Uta: *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI.* Ed. Taschen, Madrid, 2003.
27. Jiménez, Ana Victoria y Reyes, Francisca: *Sembradoras de futuros. Memoria de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas.* Ediciones de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas, México, 2000.
28. Laurentis, Teresita de: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine.* Ed. Cátedra, Madrid, 1992.
29. Le Breton, David: *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
30. ----------------: Antropología del cuerpo y modernidad. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
31. Longoni, Ana y Metsman, Mariano: *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68' argentino.* Ed. El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.
32. Lozano, Jorge (comp.): *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual.* Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
33. Maldonado, Tomás: *¿Qué es un intelectual? Aventuras y desventuras de un rol.* Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
34. Man, Paul de: *La Ideología Estética*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
35. Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediatizaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* Ed. G. Gili, México, 1991.
36. Martínez, Noemí y Cao, Marián L. F.: *Pintando el mundo. Diccionario de artistas latinoamericanas y españolas.* Ed. Horas y HORAS, Madrid, 2000.
37. Mayer, Mónica: *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México.* Ed. CONACULTA, México, 2004.
38. -----------------: *Sí somos muchas… y no somos machas: textos sobre mujeres artistas.* Ediciones al Vapor y Pinto mi raya, México, 2001.
39. Mosquera, Gerardo: *Beyond the fantastic.Contemporary art criticism from Latin America*, Nueva York, 2000.
40. Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art.* Londres y Nueva York. Routledge, 1988.
41. --------------------: *Killing Men and Dying Women.* Traducción Laura Trafí, sin editar, Barcelona, 2005.
42. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy: *Art and Feminism.* Ed. Phaidon, New York, 2001.

43. Richard, Nelly, Oyarzún, Pablo y Zaldívar, Claudia: *Arte y Política.* Ediciones Universidad Arcis, Universidad de Chile y Consejo Nacional de la Artes, Santiago, 2005.
44. Rico, Arturo: *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad.* Ed. Joaquín Mortiz, S. A. De C.V., México, 1990.
45. Rojo, Ana: *Mujer y política.* Ediciones del Departamento Ecuménico de Investigaciones, Costa Rica, 1985.
46. Ruido, María: *Ana Mendieta. Arte Hoy.* Ed. Nerea, Guipúzcoa, 2002.
47. Sardar, Ziauddin y Van Loon, Boris: *Estudios Culturales.* Ed. Paidós, Barcelona, 2005.
48. Sauret, Teresa (coordinadora): *Historia de Arte y Mujeres*. Ed. Atenea. Estudios sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 1995.
49. Serrano, Amparo: *Mujeres en el Arte. Espejo y Realidad.* Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.
50. Serret, estela*: El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina.* Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001.
51. Tibol, Raquel: *Ser y Ver. Mujeres en las Artes Visuales.* Ed. Plaza&Janés, México, 2002.
52. ----------------: *Frida Kahlo, una vida abierta.*Ed. Casis, México, 1983.
53. Violi, Patricia: *El infinito singular*. Ediciones Cátedra. Instituto de la Mujer, Madrid, 1991.
54. Williams, Raymond: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte.* Ed. Paidós, Barcelona, 1980.
55. Zamora, Lorena: *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. CONACULTA, México, 2002.

Tesis

1. Guzmán, Anvy: *Entre amor y color. Mujeres en la plástica Mexicana.* Tesis para optar al grado de Maestra en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2005.
2. Méndez, Judith Lorena: *De vuelta al presente (reflexión y análisis en torno a los procesos del arte contemporáneo).* Tesis para optar al Grado de Maestra en Artes Visuales, con orientación en: Pintura. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela de Artes Plásticas, México, 2005.
3. Salomone, Alicia: *Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni*. Tesis Doctoral en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2004.

Artículos de revistas impresas y digitales

1. Blache, Martha: *"Folclor y cultura popular", Revista de Investigaciones Folclóricas,* Instituto e Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N° 3, diciembre,1988.

2. Howe, Linda S.: *“Ana Mendieta: el arte y la vida efímero; la imagen permanente”*, en la Revista Electrónica cubana *Arte América*.
3. Cimet, Esther: *“Las cuatro muertes de Ana Mendieta: paradojas del performance”*, en la revista electrónica *Panoramas,* en sitio ~~www.panoramas.org.mx~~.
4. Gargallo, Francesca: *“El Arte en primera persona, colectiva de Mónica Mayer*”, en ~~www.pintomiraya.com.mx~~

Catálogos de arte

1. Foppa, Alaíde: *“Pintoras/escultoras/grabadoras/fotógrafas/tejedoras/ceramistas”*. Catálogo de la exposición, Noviembre 1977.
2. Lara, Magali: *“De la misma, la misma habitación”*, catálogo de obra, Galería Los Talleres, Coyoacán, México, mayo 1984.
3. ------------: “*La infiel. Obra reciente*”, catálogo de obra, Museo Carrillo Gil, México, mayo-junio de 1986.
4. Ramírez, Marcela (coordinadora de la muestra): *“¿Cabellos largos, Ideas Cortas?.* Catálogo del ciclo de eventos acerca de la mujer, febrero de 1984.
5. Rippey, Carla: *“De su álbum… inciertas confesiones”*, catálogo de obra, Museo de Arte Moderno, México, 15 de agosto al 28 de octubre de 1985.

Conferencias y ponencias

1. Bustamante, Maris: Conferencia Magistral “La Tradición de los Performanceros. Protoperfomances”, presentada en el evento llamado *Perfomagia 2006*, realizado en la Escuela de San Carlos el 19 de mayo de 2006.
2. -------------------: *“Feminismos: Si…artistas feministas”*, ponencia expuesta en Mesa Redonda, Centro Nacional de las Artes, 12 de octubre del 2005.
3. Alcázar, Josefina: *“Mujeres y performance. El cuerpo como soporte”*, ponencia ante el Meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC., septiembre 6 al 8 de 2001.
4. Traba, Marta:*“Relaciones actuales entre arte popular y arte culto”*, ponencia presentada en *La dicotomía entre arte culto y arte popular, Coloquio Internacional de Zacatecas*, México, UNAM, 1979.

ANEXOS

ANEXO 1

Tabla 1: CATASTRO DE ARTISTAS FEMINISTAS MEXICANAS

NOMBRE	**DISCIPLINA**	**TEMÁTICAS QUE ABORDAN EN LA OBRA**	**ELEMENTOS EN SUS OBRAS**
Mónica Mayer (1950)	Pintora, dibujante, instaladora, performancera y crítica de arte	Autobiografía, maternidad, activismo feminista, violencia contra las mujeres	Ritualidad, ironía, humor, irreverencia y provocación
Maris Bustamante (1949)	Pintora, dibujante, muralista, grabadora y performancera . Ella se define como “una profesional visual no objetual del tipo neopostransconceptualista”	Sexualidad, erotismo, maternidad	Ritualidad, ironía, humor, irreverencia y provocación
Magali Lara (1956)	Dibujante, pintora, escenógrafa, grabadora y también trabajó el video	Sexualidad, trabajo doméstico, infancia, autobiografía, la casa, los objetos cotidianos domésticos	Ritual de lo cotidiano, la sordidez
Pola Weiss (1947-1996) =	Videasta y performancera	Autobiografía, cotidianeidad, ciudad y mujer	Ritualidad, placer
Lourdes Grobet (1940)	Multifacética fotógrafa, pintora, performancera, hacedora de objetos de arte, videasta e instaladora	Sexo, violencia, maternidad, lucha libre	Ritualidad, ironía, humor, irreverencia y provocación
Rosalba Huerta	Pintora y fotógrafa	La casa, lo cotidiano	
Mónica Castillo (1961)	Fotógrafa, pintora e instaladora	Autobiografía, trabajo doméstico	

Lucila Santiago	Pintora	Sexualidad, autobiografía	
Ana Victoria Jiménez	Fotógrafa y editora de libros de mujeres	Trabajo doméstico, biografías de mujeres, mujeres trabajadoras urbanas y campesinas	
Yolanda Andrade	Fotógrafa	Retrato de mujeres urbanas, campesinas	
Yan María Castro	Fotógrafa, videasta y organizadora de exposiciones de arte de mujeres	Violencia, placer, amor lésbico	
Patricia Torres (1963)	Pintora y dibujante	Cotidianeidad, casa, cocina	Ironía, lo lúdico
Leticia Ocharán=	Pintora y crítica de arte	Sexualidad, mujer-naturaleza	
Carmen Boullosa	Instaladora y literata	Sexualidad, infidelidad,	
Nunik Sauret (1951)	Grabadora, pintora y dibujante	Sexualidad, mujer-naturaleza	Magia, lo fantástico, lo lúdico
Laïta (1952)	Pintora, muralista y realiza obras de arte ambiental	Sexualidad, mujer-naturaleza	Magia, lo fantástico, lo lúdico
Roselle Faure	Fotógrafa	Retratos de mujeres urbanas y campesinas	
Guadalupe García	Performancera	Cosmogonía indígena, mujer-naturaleza, la madre	Ritualidad
Herlinda Sánchez (1941)	Pintora	Mujer-naturaleza, retrato de mujeres	Magia, lo fantástico, lo lúdico
Susana Campos (1945)	Pintora y grabadora	Sexualidad, mujer-naturaleza	
Carla Rippey	Pintora, dibujante, grabadora	Autobiografía, amor	Ritualidad,

(1950)	y fotógrafa	lésbico, placer y violencia	dolor
Noemí Ramírez	Escultora	Sexualidad, violencia	
Rowena Morales	Pintora, dibujante y creadora de cartas visuales (mezclas de pinturas, textos, fotografías y diversos materiales) e instaladora	Sexualidad, erotismo, placer, trabajo doméstico, casa, labores de aguja, la cotidianeidad	Ironía, ritualidad
Ilse Grandwohl	Pintora	Trabajo doméstico	
María Brumm	Pintora	Trabajo doméstico	
Herminia Dosal	Fotógrafa	Violencia contra las mujeres, mujeres en la ciudad	
Graciela Iturbide	Fotógrafa	Indígenas, mujer-tierra, sexualidad, cotidianeidad,	Ritualidad sagrada

ANEXO 2

Fotografías de Tertulia aquelarre

Fig. 27: Paula Moraga haciendo la masa para los alfajores



Fig. 28: Me encuentro envolviendo los alfajores que llevan los conceptos que motivarán la conversación



Fig. 29: De pie Ana Victoria Jiménez, sentada a su lado derecho Yolanda Andrade

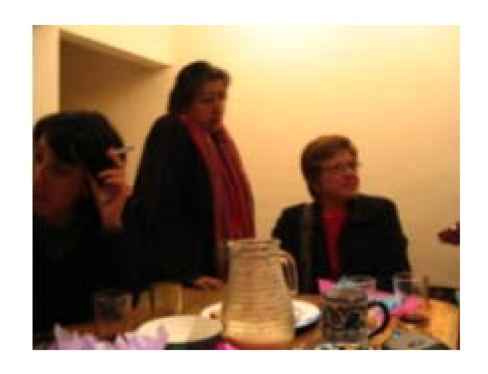


Fig. 30: Mónica Mayer



Fig. 31: Carla Rippey, Ana Victoria Jiménez y Noemí Ramírez.

